

Nemuritorii cu Ilarion Ciobanu,
Jean Constantin, Amza Pellea
și Sergiu Nicolaescu

și film
istoric

Paradoxul filmului istoric

Cinema

Despre filmul istoric se poate scrie și se scrie neconținut (chiar în paginile almanahurilor revistei «Cinema»). Cauza acestei supraabunden-

te de interpretări și comentarii trebuie căutată nu numai în interesul deosebit pe care acest tip de film îl stârnește în rîndurile maselor de spectatori (de ieri, de azi și, fără îndoială, de mâine) ci și în faptul că formula «film istoric» nu acoperă un domeniu riguros delimitat și limpede definit, că în această categorie unii includ opere care altora li se par aparținînd unui cadru diferit, că accepțiunea generală a termenului se bazează mai mult pe un consens labil, pe presupunerea că mai toată lumea știe despre ce e vorba decît pe o analiză strictă și categorică.

Lucrurile nefiind sută-n sută clare, e loc, deci, pentru tot felul de interpretări. Și ele nu lipsesc, bineînțeles.

Se știe că italienii (nu ne referim aici la teoreticieni și critici profesioniști) numesc filmul istoric «film în costume». O anumită concepție rudimentară, destul de răspîdită

**Orice film istoric
adevărat
este
un foarte
bun film
de actualitate**

printre spectatorii nepretențioși reduce, de altfel, problema tot la această ecuație simplistă. Dacă pe fotografiile din vitrinele cinematografelor se văd personaje purtînd platose, peruci sau crinolone, concluzia se impune imediat: avem de-a face cu un film istoric. Necazul este că în toate filmele (cu excepția, poate, a unor marginale pelicule pornografice), personajele apar îmbrăcate în costume; vechi sau noi, bogate sau mizere, ele servesc la identificarea socială a eroilor și la

definirea timpului istoric în care se desfășoară acțiunea. Din acest punct de vedere, cum bine arăta profesorul D.I. Suchianu, costumele contemporane nu sînt cu nimic mai puțin «istorice» și, deci, toate filmele sînt istorice. Ceea ce nu e complet neadevărat, dar, în același timp, nici nu urnește problema din loc.

Nu foarte deosebit de această viziune a lucrurilor este și punctul de vedere după care sfera filmului istoric cuprinde numai trecutul. Nu e vorba aici, bineînțeles, de un trecut individual sau subiectiv ci de un timp pentru toți revolut, de un timp situat înaintea istoriilor noastre personale, de un timp în care noi și cei apropiați sau cunoscuți nouă nu pot fi actori. Pe lîngă faptul că este dificil, dacă nu imposibil să stabilim o limită precisă de la care începe acest trecut și, implicit, teritoriul filmului istoric, o asemenea concepție vine în contradicție cu una dintre cele mai puternice convingeri ale omului contemporan, convingerea că timpul pe care-l trăim acum este istorie, ba mai mult, că acest timp

reprezintă una dintre cele mai importante perioade din istoria umanității, una dintre cele mai pline de evenimente, de semnificații, de răsturnări și reasezări, o perioadă în care, ca niciodată în trecut, la făurirea istoriei este antrenată întreaga umanitate, o perioadă în care responsabilitatea istorică a devenit realmente una dintre coordonatele majore ale conștiinței umane. Pentru omul zilelor noastre, chiar pentru cel lipsit de preocupări teoretice, pare de neconceput că timpul istoriei este timpul în care el nu e angajat direct, sentimentul general fiind că lucrurile se prezintă mai degrabă invers.

În încercarea chiar ne-explicită, de a circumscrie sfera filmului istoric, pentru foarte mulți acesta se referă la evenimentele și personalități importante. Dar și sub impulsul gândirii marxiste și datorită cerce-

dar nu și filme ale vieții cotidiene. În aceste condiții, western-urile, de pildă, pe care mulți teoreticieni de frunte le consideră drept adevăratele filme istorice ale Americii de Nord, n-ar mai avea dreptul la această apelațiune căci furtul unei turme de vite sau atacul unei diligente nu pot fi considerate evenimente prestigioase și nici «personalitățile» evocate (un Jesse James sau o Calamity Jane, un Roy Bean sau un Doc Holliday) nu au statura cerută pentru a se alinia pe lângă Cezari, Napoleonii și Lincolnii din «adevăratele» filme istorice.

Dar chiar în legătură cu teza expusă mai sus, lucrurile nu sînt perfect clare. Opinia comună tinde să legitimeze drept valabile mai ales evenimentele și personalitățile politice și militare. Că **Austerlitz**-ul lui Abel Gance este un film istoric nu se îndoiește nimeni. Că **Agonie și extaz** sau **Rembrandt** ar fi și ele filme istorice, mai rămîne de văzut, cel puțin pentru unii. Și în acest caz, nu e vorba aici de o teorie deplin încheiată, ci, mai degrabă, de o prejudecată difuză dar tenace.

Nu doar a ști, ci a înțelege

Am evocat toate aceste puncte de vedere nu pentru a demonstra (mai e oare nevoie?) că oricărei teorii i se pot aduce obiecții ci pentru a vedea cît de aproximative sînt încercările de a fixa, o dată pentru totdeauna, granițele și caracteristicile filmului istoric. Ieșirea din impas ar putea-o constitui elaborarea unei noi teorii, a zecea sau a suta, dar și strădania de a vedea dincolo și pornind de la aceste definiții parțiale, contradictorii, nesatisfăcătoare, profilindu-se un punct de vedere care, fără a fi riguros științific, corespunde unei anumite idei pe care și-a format-o, de-a lungul multor decenii, simțul comun al spectatorilor. Fără a se cantona neapărat într-un trecut încheiat, filmul istoric presupune din partea spectatorului, un anume recul față de faptele evocate, o anumită detașare — nu ideologică și nici emoțională, ci doar pe planul acțiunilor concrete. Fără a se identifica cu un anumit ceremonial sau o anumită costumație, filmul istoric cere totuși o definire palpabilă a cadrului de viață evocat, inclusiv prin folosirea elementelor exterioare, spectaculoase, inclusiv prin utilizarea insolitelui. Fără a se limita doar la evenimente și personalități prestigioase (cine ar putea întocmi lista exactă a celor care intră în această categorie?), filmul istoric solicită, ca o condiție sine qua non, fapte ieșite din comun (măcar prin semnificația lor sau prin îndepărtarea lor de obișnuitul nostru de astăzi) ca și eroi, nu siluete terne și indifferente, ci personaje asupra cărora istoria acționează cu forță și care, la rîndul lor, acționează vizibil asupra istoriei. În sfîrșit, fără a reduce

realitatea trecutului numai la evenimente politice sau militare, filmul istoric trebuie neapărat să contureze explicit sau implicit, cadrul politic, cadrul înfruntărilor de forțe în care acțiunea se desfășoară. Fără această prezență, în prim-plan, sau în arriere-plan, a politicii, un film despre Michelangelo sau unul despre Rembrandt (ca să ne referim la exemplele citate mai sus) n-ar mai fi filme istorice și, probabil, n-ar mai fi film deloc. Desigur, într-un film sau altul, într-o perioadă sau alta din evoluția gusturilor și preocupărilor publicului spectator, într-o viziune sau alta, un aspect sau o latitudine anume poate să capete prioritate, să dea întregii opere coloratura ei specifică, dar toate trăsăturile mai sus amintite se întîlnesc, într-o măsură mai mare sau mai mică în toate filmele pe care spectatorii le consideră filme istorice. Problemele pe care aceste filme le abordează sînt, pînă la urmă, probleme generale umane nu cu mult deosebite de cele cu care ne întîlnim în peliculele «ne-istorice», dar ele sînt transfigurate artistic grație fascinației trecutului, totdeauna eficientă emoțional, grație unei anumite libertăți de mișcare a narațiunii și a eroilor, pe care detașarea de cotidianul imediat o permite și o facilitează.

Pasiunea pentru istorie pornește — așa cum s-a mai spus în repetate rînduri — nu numai din setea de a ști (ce a fost ieri, cum a fost ieri) ci, mai ales, din setea de a înțelege. Agresat de istorie și fascinat în același timp de ea, omul contemporan caută, printr-un demers contradictoriu dialectic, în același timp și explicații și refugiu în istorie. O asemenea pasiune este caracteristică timpurilor marcate de zguduiri fundamentale ale condiției umane. Nu e întîmplător faptul că romanul istoric, ca și drama istorică, de pildă, au apărut ca atare în perioadele romantismului, imediat următoare Revoluției franceze. Cu o sută cincizeci de ani în urmă, în epoca clasicismului, preocuparea pentru adevărul istoric era cu totul absentă. Eroi și eroinele lui Racine, fie că erau romani ca Britannicus și Titus, turci ca Baiazid, grecoaiice ca Andromaca și Fedra, israelite ca Berenice și Athalie, nu ne spun și nu vor să ne spună nimic despre timpul la care s-ar referi existența lor reală și nici despre comunitățile naționale la care, în principiu, ar aparține; ei și ele trăiesc într-un timp a-istoric, sau — ceea ce în acest caz e același lucru — într-un timp al lui Ludovic al XIV-lea, considerat ca teatru ideal al sentimentelor generale umane. Abia romantismul, consecutiv marilor răsturnări revoluționare, a permis unui Walter Scott sau Schiller, unui Hugo sau Dumas-tatăl să facă din istorie o dimensiune esențială a literaturii lor. Romanul istoric, ca și astăzi filmul istoric — desigur, schimbînd ceea ce este de schimbat — ne apare de la început în dubla ipostază de cheie a prezentului (și eventual a viitorului) și de refugiu



Ecranizarea, a doua reflectare a istoriei
(*Agonie și extaz* cu Rex Harrison)

tărilor întreprinse de mulți istorici de seamă (cum ar fi, de pildă, în Franța, cei grupați în vestita «Școală a Analelor»), atenția se îndreaptă tot mai mult spre viața de toate zilele a diferitelor categorii sociale în diversele momente ale devenirii istorice și mai puțin spre istoria evenimentială. De ce, să zicem, un film avînd în centru bătălia de la Călugăreni ar fi un film istoric iar unul în care s-ar reconstitui viața curentă a lobagilor și tărănilor liberi din vremea lui Mihai Viteazul, nu. După concepția la care ne refeream înaintea, în categoria filmelor istorice ar intra doar filme de război, filme biografice, eventual filme de aventuri,

în fața furtunilor nemiloase ale realității. Cu timpul, alte dimensiuni li s-au adăugat celor originare (desi ele erau conținute în ovo, în însăși structura artei cu tematică istorică): căutarea rădăcinilor ca demers esențial spre găsirea identității naționale și sociale, conjurarea friei de moarte prin afirmarea unei continuități care depășește limitele în timp ale existenței individuale și, mai ales, o modalitate sui generis de a visa despre mitica vîrstă de aur. În drama lui Delavrancea despre Ștefan cel Mare sau în filmul **Dacia**, spectatorul nu caută documentație istorică, ci aude deschizîndu-se porțile visului spre un veac de aur în care oamenii sînt dreți și neînfricați, în care marea și frumusețea trăiesc printre noi.

Filmul istoric, mai actual decît filmul de actualitate

Credem că nu greșim afirmînd că, deși pornește de la evenimente, personaje, date materiale autentice, verificabile sau măcar verosimile, pentru filmul istoric dimensiunea onirică are un caracter esențial. Acea libertate pe care o invocăm și mai înainte este cu totul asemănătoare cu cea a visului. Ea ajută filmul istoric — desigur, în măsura în care acesta este o operă valabilă artistică — să se constituie într-o meditație asupra destinului omului și omenirii, o meditație care transcende simpla analiză rațională.

Dar dacă visul constituie una dintre coordonatele fundamentale ale filmului istoric, cealaltă, cel puțin tot atît de importantă, este actualitatea. E timpul, credem, să terminăm cu nefericita opoziție școlărească între filme istorice și filme de actualitate. Am mai spus-o — este, de altfel, un loc comun — că ceea ce dă valoare și aripi unui film istoric nu este minuziozitatea și exactitatea documentară, pentru că adevărul documentar, atît cît există, are o semnificație cu totul relativă. Un dac reînviat prin minune în zilele noastre ar privi cu uimire la «Burebista» și n-ar considera filmul ca o prezentare a vieții sale ci l-ar aprecia ca o poveste din alte timpuri despre niște eroi minunați. În schimb, un român de la sfîrșitul deceniului opt al secolului al douăzecilea se recunoaște în el sau, mai exact, își recunoaște visurile, idealurile, modelele la care aspiră.

Dacă e adevărat că nimeni nu poate să învețe istoria, privind filme istorice, tot așa de adevărat este că marile filme cu temă istorică sînt numai cele care corespund unei comenzi a actualității. Privind filmele istorice ale lui Eisenstein, de pildă, nu devenim cunoscători ai istoriei ruse dar, în schimb, putem înțelege mai exact decît ne-ar ajuta s-o facem orice tratat istoric sau sociologic, evoluția sensibilității dominante în societatea sovietică între anii 20 și 40, de la vremea în care eroul principal era masa asupriților

și răzvrătiților (ca în **Crucișătorul Potemkin** și **Octombrie**), pînă la vremea în care eroul principal este personalitatea excepțională, conducătorul aflat deasupra și înaintea oamenilor, uneori închis în singurătatea lui tragică și măreață (ca în **Aleksandr Nevski** și **Ivan cel Groaznic**). Filmele unui alt gigant al cinematografului, D.W. Griffith, exprimă și ele, în primul rînd, comenzi sociale ale timpului său. Griffith n-a făcut **Intoleranță** ca să ne prezinte veridic vremea Babilonului antic sau a Revoluției franceze — e evident că asemenea griji îl lăsau complet rece — ci pentru a traduce în imagini cu ajutorul evocării istorice ceva din ceea ce s-a numit «visul american», speranțele zecilor și sutelor de mii de oameni, goști din vetrele lor de sărăcie și persecuții de tot felul și veniți în Lumea

La fel filmele istorice românești, atît de prezente azi — și nu întîmplător — pe ecranele noastre, vorbesc în primul rînd, nu despre niște evenimente din trecut ci despre trăsăturile majore ale sensibilității românești contemporane, despre nevoia afirmării permanenței în spațiu și timp, despre nevoia manifestării prezenței în lume, despre definirea personalității naționale, despre afirmarea valorilor proprii în raport cu cele ale altor națiuni. Desigur, spirite chițibușare vor putea căuta și vor găsi, indiscutabil, numeroase erori în aceste filme, dacă ținem seama de faptul că ele, filmele, nu sînt și nu se pot substitui unor comunicări științifice prezentate la congrese de istorie. Alta este semnificația lor. Și de aceea, într-un anumit sens, cele mai bune dintre filmele noastre istorice sînt mai de



Nimeni nu pune la îndoială că un film cu Napoleon n-ar fi un film istoric (Greta Garbo și Charles Boyer în *Contesa Walewska*)

Nouă pentru a găsi un tărîm al toleranței, un loc în care oamenii să nu mai fie hăituiți pentru credințe, convingeri și obiceiurile lor. Și celălalt film istoric al lui Griffith, **Nașterea unei națiuni**, trebuie citit nu ca un pamflet nostalgic-reacționar, ci ca o pledoarie pentru reconcilierea națională într-o vreme cînd rănile războiului de secesiune nu se închiseseră încă complet, iar deasupra Americii se acumulasă norii unor primejdii capitale (era un an înainte intrării Statelor Unite în primul război mondial).

actualitate decît cele care abordează deschis tematici contemporane.

Iată de ce, dacă este adevărat că arta cinematografică se caracterizează printr-o împletire specifică a visului cu actualitatea cea mai concretă, filmul istoric, prin ceea ce are el mai bun, se afirmă ca un teritoriu privilegiat al acestei arte. Aceasta explică, în bună măsură, atît perenitatea genului cît și favoarea de care el se bucură la public.

H. DONA

Peripeții în costume nu înseamnă film istoric



Costume de epocă, culoare locală, nume proprii autentice, evitare a unor anacronisme flagrante, evocare a unui trecut presupus romantic, nostalgic, senzational, obligatoriu poetic — toate acestea nu conferă calitatea de film istoric. Acest adjectiv înseamnă altceva. Oricât vi s-ar părea de curios, obiectul Istoriei nu este trecutul ci prezentul, prezențele de acum sau de altădată. Istoria Cartaginei este descrierea prezențelor vechilor cartaginezi. Și nu oricare prezent, ci numai cele importante, deschizătoare de drum; cum s-ar zice: prezențe «cu viitor».

Limba engleză distinge adjectivele: «historical» și «historic». Primul înseamnă «care aparține cercetărilor Istoriei», celălalt înseamnă «faimos», marcant, tăietor de brazde noi.

Istoria se repetă

Teoreticienii Istoriei (Windelband, Marx, Lamprecht, Berr, Spengler, Xenopol) au vrut să găsească o definiție a faptului istoric. Xenopol, în

faimoasa lui teorie, spune că științele se ocupă cu «faptele de repetiție», pe când Istoria se ocupă cu evenimentele care nu se repetă, cu «faptele de succesiune», care la fiecare succesiune aduc ceva nou: unicate, actualități inedite (nu e oare sugestiv că, în engleză, actualitate se numește «news», iar actual înseamnă **real**, adică cu adevărat întâmplat?)

Desigur, caracterul de nou, de înnoire, de unicat este definitoriu. Dar incomplet. Istoria se ocupă în egală măsură cu «faptele de repetiție». Gîndiți-vă la zicala: «Istoria se repetă». Rezolvarea antitezei a dat-o Marx. Este legea repetițiilor care acumulate ajung la propria lor negare, la salt calitativ înnoitor. Aceste salturi sînt capetele de pod pe itinerariul Istoriei. Filmul istoric trebuie să picteze asemenea momente de viraj, de răscruce, de demaraj. Așa s-a întâmplat în admirabilul film al lui Kawalerowicz: **Faraonul**. Un faraon care îndrăznește să braveze casta preotească; un faraon care cutează să distribuie poporului banii luați din tezaurul sacrosanct al templelor; un faraon care are curajul să iubească o sclavă

evreică și să-i recunoască copilul...

Dar să luăm exemplele din cinematografia română. Bunăoară, **Pe aici nu se trece** de Doru Năstase. Este cel mai istoric film pentru acel istoric eveniment care a fost momentul de la 23 August, nu numai moment de răscruce și demaraj în Istoria celui de al doilea război mondial, dar și viraj în Istoria morală a vremilor actuale. Filmul a zugrăvit cum teteriștii care-și făceau armata și mai aveau un an întreg de școală, au cerut să intre imediat în foc. Au luptat cu un entuziasm care nu înseamnă că iubeau războiul, ci din contra că îl urăsc. Tineretul care, voluntar, a cerut să intre imediat în foc contra naziștilor, simțea nevoia ca prin război să pedepsească războiul. Acest sentiment de ură contra războiului de agresiune, de dezaprobare absolută este, astăzi, un sentiment care se vrea înnoitor de veac, de morală și de viață. În povestea istorică a lui Doru Năstase a fost o patetică variantă românească. Ea mai fusese o dată prezentată de doi cineaști români: Titus Popovici și Liviu Ciulei, atunci cînd au schimbat de sus pînă jos imperfectul roman al lui Rebreanu «Pădurea spînzuraților». Vă aduceți aminte de scena cînd locotenentul Bologa vorbește cu caporalul sas, fiu de anticar și socialist. Bologa îi spune că a cerut să fie mutat în oricare alt sector al frontului. «Ca să nu fiu, dumneata, român, nevoit să tragi în românii!» — îi spune neamțul. «Da» — răspunde locotenentul. «Dar» — adaugă atunci cu maliție celălalt, «dar să împuști un ceh, zece cehi, o sută de polonezi, o mie de sirbi, tot oameni absolut necunoscuți, oameni care nu ți-au făcut un rău, asta da, nu-i așa? Asta e o plăcere! O sfîntă plăcere!» Din acel moment, în sufletul lui Bologa are loc «priza de conștiință». Va înțelege că războiul e o crimă, că trebuie detestat. În momentul acela al filmului avem spectacolul producerii în Istoria Universală, a uneia din acele explozii de conștiință din care se va naște, în fine, adevărata teorie a războiului, adevărata condamnare a acestuia. Teorie pe care Istoria Universală o cere, o vrea. Teorie de care vremile noastre au o așa de mare nevoie. Bologa dezertează. Superiorii săi îl roagă să spună că se rătăcise prin pădure. El refuză. Vrea să se știe că, voit, conștient, zisese **NU** războiului. Și moare pentru această idee. Filmul acela aparține realmente genului zis «film istoric».

Filmul istoric trebuie «să picteze» momente de viraj, de răscruce, de demaraj (Pe aici nu se trece, filmul lui Titus Popovici și Doru Năstase, cu Ana Szeles și Vlad Rădescu)



lată și un altul; foarte curios. Se numește **Falansterul** și a fost compus de scriitorii Nicolae Dragoș și Florian Avramescu. E vorba de fundarea, istoricește autentică, a unei utopii fourrier-iste numită, după utopistul Fourier: falanster. Toate a-

poate reîncepe în orice moment, Brătianu se «simte din nou nevoit» să înscrie cu trîmbițe și tobe, în programul partidului, **reforma agrară, exproprierea, împroprietărirea**. Firește, cu ferma hotărîre de a nu o aplica niciodată. Dar Istoria știe uneori să combine sinistre păcăleli. Dezastrele războiului din 1916—1918 vor obliga guvernul Brătianu să-și țină, cu putere, promisiunea de tip

Mă gîndesc la un posibil film pur istoric, la fel de frumos și de istoric ca cel al lui Kawalerowicz.

Istoric, în deplin înțeles al cuvîntului, a fost și **Lupeni '29** al lui Mircea Drăgan. Istoric, pentru că filmul conținea magistrale secvențe unde răsăr în mintea spectatorului, toate efectele, toate urmările, toate împlinirile viitoare ale grevelor de la **Lupeni '29**, lată o scurtă **scenă-cheie** cînd ne liniștea cuprinsese pe zbiri, în momentul cînd ei tocmai purced la masacrul greviștilor. Avem impresia — de altfel falsă — că dușmanul are remușcări. Căpitanul de jandarmi plîngea cu hohote și implora pe muncitori să cedeze, ca să nu fie el nevoit (că i se sfîșia inima) să-l împuște; unul din politicieni imploră pe prefect să nu dea ordin să se tragă și să-l lase pe dînsul să întrebuințeze metoda mai delicată a tulumbelor de pompieri; în sfîrșit, domnul director, care pînă atunci fusese, din toți cel mai arogant, cel mai intransigent, își mușcă înnebunit degetele, și-și contorsionează fața cu grimase incoerente. Asta exact în momentul cînd jandarmii încep să tragă, adică atunci cînd **frica** era normal să fie fost muncitorilor, nu stăpînilor. Dar vezi că muncitorilor nu le era frică deloc. Pe cînd boierii erau îngroziți, închipuindu-și zilele viitoare, cînd vor avea de dat socoteală; aveau halucinant viziunea tuturor socotelilor de mai tîrziu; toate efectele 1944 ale acestei scene 1929. Acesta era tîlcul grimaselor de care vorbeam.

Filmul istoric, teritoriu pe care cinematografia română stă pe picior de egalitate „cu cele mai cinematografice țări!”

ceste idealiste societăți au eșuat pretutindeni lamentabil. Varianta ei românească însă risca să funcționeze foarte sănătos. Un boier generos de tip pașoptist își pune moșiile la dispoziția noii societăți și declară că a primit de la țărani membri, cuvenita arendă. Nici Vodă, nici poliția (Agia) nu-l pot împiedica. Țăranii vor lucra după cele mai pure principii socialiste. Ceva mai mult: majoritatea «membriilor» erau iobagi pe care inimosul boier li dezrobește! Un gest frate bun cu noaptea din 4 august a Revoluției franceze. Filmul nostru va arăta cum Domnia și Agia au trebuit să scornească o epidemie de ciumă, cu carantina corespunzătoare, pentru a distruge acea foarte ne-utopică utopie socialistă română.

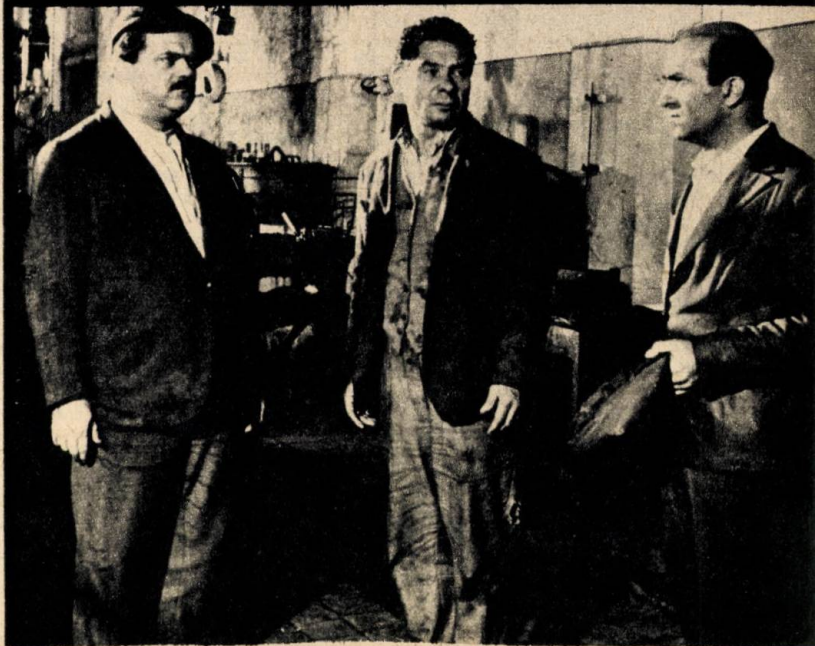
Un fenomen gigantic, croitor de drumuri istorice a fost și aceea masivă emigrare spre vestul Americii de Nord; «cucerirea vestului», a far-west-ului, mișcare care întrece în nouitate și în amploare toate marile mișcări de populație cunoscute de istorie. Cinematograful a exploatat din plin aceste romantice evenimente. Din păcate, toate filmele western nu-s decît pe jumătate «istorice», cu toate că sursele de informație, multe și recente, le stăteau la dispoziție. Citiți memoriile unui contemporan al «West»-ului (și al nostru; cartea lui Hamon, tradusă și în românește) și veți găsi zeci de fapte istorice sugestive, fapte foarte cinematografice, pe care filmul western nu le-a folosit, mulțumindu-se cu cîteva șabloane înfinit repetate.

Film istoric adevărat se poate face (și în mare măsură s-a și făcut) cu răscoalele țărănești din România (1907). De obicei, aceste «Bauernkrige» se terminau într-o baie de sînge. Răscoalele din 1907 au fost unul din puținele cazuri în Istorie cînd răsculații cîștigaseră bătălia! Toate conacele țării ardeau, din Severin pînă la Dorohol. Brătianu, speriat, îngrozit, «se simte nevoit» să ucidă oricîte zeci de mii de țărani. Ceva mai mult. De teamă că răscoala

cacialma făcută în 1907, promisiune ipocrită dar care fusese cea mai impresionantă dovadă că răscoala din 1907, în ciuda aparențelor, fusese biruitoare.

Fiindcă vorbim de «Bauernkrige», amintesc de încă o uimitoare, bizară victorie revoluționară țărănească. Pe vremea nu știu cărei dinastii în acel Egipt, al celei mai teribile exploatare a felahului, izbucnește o răscoală țărănească așa de aprigă încît casta militaro-preotească este nevoită să capituleze, adică să acorde răzvrătiților ceea ce ei cereau. Și ce credeți că cereau acei răzvrățiți? Nu o să ghiciți niciodată. Cereau să li se acorde și lor dreptul la **viață viitoare**! Acest privilegiu, draguțel de popl și căpitani și-l rezervau numai lor!

Istoric în deplin înțeles al cuvîntului a fost și **Lupeni '29**
Scenariul Nicolae Țic, Eugen Mandric, Mircea Drăgan, regia
Mircea Drăgan (Ștefan Ciobotărașu, Colea Răutu și Costel
Constantinescu)





Cînd ideile își depășesc epoca în care au apărut (Elena Albu și George Mihăiță în *Falansterul*, filmul lui Nicolae Dragoș, Florian Avramescu și Savel Știopul)

Haiducii. Nici o legătură cu Robin Hood

La un moment dat, cinematografia noastră s-a gândit să exploateze un film istoric foarte românesc, cel cu haiduci. La o prea înaltă masă rotundă de intelectuali, am atras atenția, cu citate din istorici, să nu se cadă în filmul de aventuri, ci să se țină seama de **noutatea românească** a haiduciei, așa de diferită de răsculatul individual gen Robin Hood sau de «Raubrieterii» medievale (briganzii cavaleri) sau de bandiții lui Duguesclin, sau de orice alt soi de tîlhari. Haiducul român era un justițiar special fiindcă însăși țara lui era «specială». Nu fusese prefăcut în pașalic. Turcii găsiseră o altă profitabilă combinație. Jugul otoman avea să fie pur economic. Pur fiscal. Haraciul, tributul, mereu și tot mereu mai mare. Domnul trebuia să-l scoată din pămînt. Dregătorii trebuiau să-l împlinescă, cu orice sâlbatic preț. Asta avea ca efect: 1) o creșcătorie de candidați la domnie care, fiecare, măsura tributul și era repede ucis ca să vie altul cu tribut și mai mare; 2) o mizerie materială imensă, pe care numai nobila, darnica acțiune a haiducilor o mai putea alina. Aceste specifice românești aspecte ale istoricului fenomen au fost, de bine de rău respectate, fără însă a aminti de ajuns că la bază se află veșnicul complot al boierilor, tragicul destin al domnitorului amenințat în fiecare clipă să fie omorît, apoi groaznica sărăcie a maselor, cu corolarul ei: creșterea delinvenței, hoția sărăcului alături de hoția dregătorului.

De aceste aspecte istorice aveau să se ocupe alte remarcabile filme.

Un model de film istoric

De pildă, **Vlad Tepeș**, a cărui țeapă nu era la fel cu banala, curentă țeapă, căci țeapa lui Tepeș avea ca scop să-l îngrozească și pe delinvențul de drept comun, greu de îngrozit într-o vreme cînd țeapa era procedeul polițienesc banal, curent, cum ar fi azi o pereche de palme. Cu privire la starea de conspirație cronică, de complot și asasinat în care se agita zilnic clasa boierilor, de acest aspect s-a ocupat un film magistral, poate cel mai adînc și mai artistic film istoric din cîte s-au făcut vreodată: **Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu** de Malvina Urșianu. Autoarea, mai întîi, s-a gândit să aleagă un voievod nedreptățit (așa cum făcuse și Doru Năstase cu Tepeș). Lăpușneanu, în ciuda divagațiilor (de altfel geniale, din nuvela lui Negruzzi), a fost nedreptățit de către istorici. Un istoric meticolos, prudent, cumpătat cum a fost regretatul Giurescu, a scris o lucrare care poartă chiar titlul: «Un nedreptățit: Alexandru Lăpușneanu». El arată cum acest domn foarte înțelept, foarte modern, a înțeles că asanarea țării atîrna de mai multe situații: plata cîinstă, regulată, sigură a tributului. Vă aduceți aminte că, mai tîrziu, discutîndu-se la Poartă candidatura unui prinț care dădea mai mult decît Vasile Lupu, înțelepții de la sfatul sultanului l-au preferat totuși pe Lupu fiindcă «acela plătește regulat». Pe de altă parte, Lăpușneanu se

ocupa serios, se ocupa «modern» de economia țării (care pe vremurile acelea devenise un haos). Împotriva patrioticului său program, inamicul nr. 1 era neastîmpărul conspirativ și regicid al boierilor. În ei trebuia «țaiat ca în carne vie». Boierii trebuiau îngroziți nu prin cantitatea execuțiilor, ci prin spectaculozitatea lor. Lăpușneanu, zic toți istoricii, a «țaiat» mult mai puțini boieri decît un Rareș, un Ștefan cel Mare și mulți alții. Însinguratul ospăt cu masacrul boierilor trebuia să fie neapărat **eficace**. Nu prin cantitatea aritmetică de uciși, ci prin caracterul senzațional este cutitul. Cutitul cel mare și ultim. Cutitul definitiv. Îl vedem pe Lăpușneanu privind scurgerea sîcrielor cu cadavrele celor «țaiati» și spunînd: «Deie domnul să fiți izbăviți de groaznicele voastre păcate cînd veți fi ajuns în vreo lume mai bună». Citez din memorie. De altfel, ar trebui ca tot textul rostit în acest film să fie publicat. Este de o valoare literară uimitoare, egală cu aceea a lui Negruzzi și, avînd în plus, adevărul. Ar mai fi multe de spus despre această cu totul excepțională operă de artă românească. Aci mă mărginesc a spune că este un model de «film istoric».

Nu atît de perfect ca acesta, dar cu mari calități de invenție tematică, au fost cele două filme cu Dacii. Filme foarte diferite, opuse chiar, totuși identice în baza lor istorică fundamentală. Primul a ales epoca Domițian, cînd dacii și romanii se aflau în situație de egalitate. Egalitate nu numai în relații, dar egalitate în civilizație. Într-o vreme cînd tot ce nu era roman era socotit barbar, dacii au fost **singurul popor totodată ne-roman și ne-barbar**. Filmul **Dacii** a arătat des și bine această senzațională particularitate istorică. În celălalt film, vremurile se schimbaseră. Năvălirile barbarilor atinseseră un grad de primejdie care obligă pe Traian să nu se mulțumească cu o politică de alianță, ci să cucerească, să prefacă în provincie romană strategia regiune a arcului carpato-dunărean. Atunci va avea loc cel mai curios, mai paradoxal eveniment al istoriei universale. Dacii au fost bătuți, dar nu învinși. A avut loc între ei și Traian un pact tacit de bizară înțelegere, pe care romanii au avut meritul să-l înțeleagă și să-l aprobe. Era limpede că Dacii, de o vitejie aproape supranaturală — nu vor fi niciodată învinși. Imposibil, oarecum **din lipsă de obiect**. Ca să fie victorie, prima condiție e să existe învinși. Care tocmai n-ar mai fi existat, evident fiindcă dacii erau dispuși să moară pînă la ultimul om. Atunci, iată pactul, în esența lui «sîntem dispuși a



Dacii au fost înfrinți, dar nu învinși... (Vasile Boghiță, Ilarion Ciobanu și Stelian Cremenciu în *Columna*. Scenariul Titus Popovici, regia Mircea Drăgan)

Întrunirea cu voi, a uni laolaltă în cinste și pace cele două civilizații ale noastre. Cu o singură condiție. Vă cerem să nu credeți niciodată că am fost vreodată învinși. Știți de altfel bine că într-adevăr nici n-am fost.» Acesta a fost pactul tacit încheiat între cele două popoare, a cărui urmare a fost aceea Dacia Felix, acea «Californie a antichității» cum aveau s-o numească istorii de mai târziu. Este meritul filmului *Columna* de a fi văzut, de a fi întrevedut, această epopeică, originală situație. În tot cazul, este meritul de a nu fi pus în acel film nimic care să contrazică, să dezică, acest original episod, acest unicat de istorie universală.

Tot atât de fericite au fost ideile autorilor filmelor din epocile Mihail și Cantemir. Ambii volevozi stau pe poziție de ziditori, de deschizători de Istorie Universală. Căci ambii au simțit că viitorul istoric aparține noului tip sociologic: monarhia centralizată. Ei încearcă, chiar dacă nu au avut norocul să-l ducă la capăt, telul realizat în acele vremi de Ludovic al XI-lea, Elisabeta a Angliei, Ferdinand și Isabella, Petru cel Mare — toți aceștia cititori și profeți de Istorie. Cele două, ba trei filme românești consacrate celor doi volevozi, au fost tilm istoric veritabil.

Dar mă opresc, observînd că în acest sector de artă, cinematografia română stă pe picior de egalitate cu cele mai cinematografice țări.

D.I. SUCHIANU

Un subiect ce nu putea lipsi din epopeea cinematografică națională: războiul de independență (Pentru Patrie de Sergiu Nicolaescu)



film
și istorie

Cînd istoria cinematografului se împletește cu istoria

**Într-o vreme în care filmul istoric mondial
nu depășea sfera de interes a asasinatelor,
a intrigilor de culise
s-a realizat primul film românesc istoric.
El era dedicat războiului
pentru cucerirea independenței naționale (1877)**

PROGRAMUL
FILMULUI DE ARTĂ „LEON M. POPESCU”

INDEPENDENȚA ROMÂNIEI

(RĂZBOIUL ROMÂN-O-RUSO-TURC)
1877-78

PRELUCRAT DE CUM. LUNG. ARTIST. ROMÂN ȘI AL ARTISTILOR TEATRULUI NAȚIONAL
DE BUCUREȘTI



„INDEPENDENȚA” în regia lui Grigore Brezeanu
B. din Asociația, 3 - Strada Edgar Quinet, 4

A fost o vreme cînd producătorul era cap de afiș: Leon M. Popescu, entuziastul producător al Războiului Independenței (1912)



Acum 68 de ani, la 1 septembrie 1912, avea loc la „Teatrul-cinema Bulverad-Palace” premiera primului lung metraj românesc de ficțiune **Independența României**. Prezent în continuare, pînă în 1916, într-un număr de săli bucureștene cît și în principalele orașe din Vechiul Regat, din Transilvania și Banat, filmul lui Grigore Brezeanu avea să stîrnească peste tot entuziasmul publicului. Cronicle din presa vremii atestă, de ambele părți ale Carpaților, adeziunea fierbinte a spectatorilor la reconstituirea pe peliculă a unui moment esențial pentru istoria României moderne.

Nu alegerea unui subiect istoric pentru primul nostru lung metraj determinase o asemenea caldă primire: tematica respectivă era curentă în producția internațională a epocii. Numai că subiectele predilecte proveneau dintr-o arie cuprinsă între antichitate și Napoleon Bonaparte, și nu depășeau sfera de interes a asasinatelor, a intrigilor de culise culminînd sau nu cu o uzurpare, sau cu un sacrificiu — de obicei din dragoste. A oferi spectatorului de oriunde un film dedicat unui fapt din istoria modernă reprezenta o întreprindere singulară pentru anul 1912. A-i oferi spectatorului român un film dedicat evenimentului istoric ce îl determinase propria sa viață — cuce-

rirea independenței naționale, însemna însă mult mai mult: un gest patriotic.

Patriotismul — iată explicația faptului că primul titlu important din filmografia națională este un omagiu adus dragostei de țară și setei de neatințare. La 35 de ani de la dobîndirea prin luptă a independenței de stat, amintirile unor strălucite fapte de arme, ale momentelor cruciale din marea înclăștare, ale miilor de jertfe pentru patrie — erau încă vii. Tații întorși de la război povesteau încă fiilor lor «cum a fost». Vă puteți da oare seama ce a însemnat pentru acei tați să retrăiască, iar pentru acei copii să vadă aveau acel «cum a fost»?... Cinematograful nu numai că reconstitua astfel o pagină glorioasă de istorie, dar își dovedea totodată forța de persuasiune, eficiența în cultivarea sentimentelor de mîndrie, independență și unitate națională. O înțelesese foarte bine acel cronicar lugojan care nota în 1913: «...trebuie să fim recunoscători celor care ne-au făcut să putem gusta această artă genuină românească în forma reprezentărilor de cinematograf». Același fierbinte patriotism explică și faptul că în România anului 1912, la puțin timp după producerea citorva modeste filme de metraj redus, s-a putut realiza o adevărată — pentru acea vreme — «superproducție». Inițiativei îndrăznețe a unui entuziast producător — Leon Po-

pescu — i s-au alăturat nu mai puțin entuziasta trupă a Teatrului Național și numeroși intelectuali bucureșteni; importanța deosebită a unui asemenea proiect a fost înțeleasă de oficialități care au acordat un sprijin masiv realizării filmului. Raportate la epocă, fondurile investite (conform presei vremii, între 200 000—400 000 lei!) distribuția încărcată de nume ilustre (Aristizza Romanescu, Maria Ciucurescu, Agepsina Macri — în figurație!), anvergura scenelor de mase (prima colaborare a cinematografiei românești cu armata!), numeroasele exterioare folosite, permițind desfășurarea acțiunii mereu în alt decor natural — toate acestea sînt surprinzătoare, și ne fac să trecem cu înțelegere peste inerentele stîngăcii datorate lipsei de experiență.

Filmul istoric românesc apărea astfel sub excelente auspicii, rezultate din felul nostru propriu de a înțelege și interpreta Istoria.

Acest fruct dintîi, păstrat cu grijă în fondul de aur al cinematografiei române, a fost din nou proiectat pe ecrane recent, cu ocazia centenarului Independenței. Dincolo de valoarea de document conferită de prezența în film a unor celebrități ale scenei românești (Constantin Nottara în Osman Pașa, Aristide Demetriade în domnitorul Carol, Aurel Athanasescu în Peneș Curcanul, Ion Brezeanu și Vasile Toneanu și alții alții),



Stop cadru pe începutul epopeii naționale cinematografice: Războiul Independenței (în prim plan, Constantin Nottara în Osman-Pașa)

dincolo de valoarea arhivistică neprețuită a acestei pelicule ca atare, ceea ce a determinat primirea caldă făcută în zilele noastre filmului **Independența României** a fost tocmai încălcătura sa de sentimente nobile, exaltarea noțiunilor fundamentale de patrie și de neam.

Stă în puterea cinematografului, de a transmite nealterat, peste vremi, un mesaj: crezul unor artiști-cetățeni ce puneau acum 68 de ani primele lespezi la temelia unei arte naționale.

Aura PURAN

Eroi au fost, eroi sînt încă



Conjunctura politică în care a apărut «Războiul Independenței» — iminenta declanșare a unui nou conflict balcanic între Turcia și Alianța Bal-

canică — i-a conferit filmului o notorietate uriașă pe tot cuprinsul României. Și într-adevăr, evocarea în acel moment politic a războiului din 1877, într-un film de o atare anvergură și implicare la nivel național, înseamnă nu numai un act de cultură, nu numai un nimerit gest de propagandă patriotică, ci și o semnificativă atitudine politică. Dar cel mai mare merit al acestui

film este faptul că el nu a rămas un caz izolat ci tocmai prin stima și notorietatea sa a încurajat realizarea altor filme de aceeași factură, de același gen. Adică filme în primul rînd oneste, generate și susținute de puternice sentimente patriotice, filme care cu toată sărăcia tehnică (imaginați-vă un film istoric, **Vitejii neamului** realizat cu un aparat de filmat și o cămăruță drept laborator), cu toată indiferența forurilor în drept și țineau din răspuneri «rangul» de opere de artă, de valori exponențiale ale spiritului național. Mai mult, în afara vocației patriotice sau mai bine-zis înlăuntrul ei, aceste filme aveau, o autentică vocație edu-

cativă. Ele priveau spre trecut, spre istoria țării, pentru că, așa cum scria Leon Popescu «din faptele trecutului se trag marile învățăminte și pe discernerea lor se clădesc simțămintele sufletului. Cartea neamului nostru e plină de aceste învățăminte. Artă cinematografică poate învia scene înăltătoare din trecut».

Aceste producții istorice, deși nu multe, se vor succeda în filmografia națională cu o anume frecvență și chiar într-un anume ritm, întrerupt doar de «hiatusul» tragic al primului război mondial.

Pînă la război sînt realizate filmele: **Războiul Independenței** de Leon Popescu, realizat de Grigore Brezeanu în 1912, **Cetatea Neamțului** produs de același Leon Popescu și realizat de Emil Gârleanu împreună cu artiștii Teatrului Național din Craiova, în 1914; film care a întrunit mai multe sufragii ale criticii pentru realizarea sa artistică decît chiar ilustrul său predecesor.

După război au apărut mai întîi filme inspirate din istoria caldă încă

Să adoptăm aici, totuși, și filmele realizate de Horia Igiroșeanu la societatea «Clipa-film»: **Iancu Jianu** (1928), **Haiducii** (1929) și **Ciocoi** (1931) nu numai pentru că se ocupă de eroi legendari (Iancu Jianu, Tudor Vladimirescu și Avram Iancu), ci și pentru că, în felul lor, se supun prerogativelor genului invocînd o anume epocă istorică, e drept, prin mijloace nu întotdeauna de cea mai academică rigoare istorică. Cu atît mai mult cu cît astfel

filmului **Vitejii neamului**.

De fapt, apariția cu un an întîrziere a acestui film încadrat de **Datorie și Sacrificiu** și **Ecaterina Teodorescu**, a constituit momentul în care prin decantări progresive s-a limpezit una din virtuțile care au conferit de atunci originalitate epopeii noastre naționale. Realismul istoric de esență documentaristă. Realism aparte, care făcuse primii pași prin acele tablouri vivante alcătuite cu minuțioasă documentară, prin acele adevărate manevre de război stil 1877, regizate de ofiteri ai statului Major și executate de 80 000 de ostași îmbrăcați în uniforme autentice. Acest prim film istoric e un prețios album de epocă.

Imensa documentație care a stat la baza **Războiului Independenței** a aruncat germele unei adevărate vocații documentariste a filmului istoric românesc. În cele trei filme închinete eroilor din primul război mondial, documente vechi de arhivă erau înlocuite de mîile de metri de negativ tras în focul luptei sau în spatele frontului de către operatorii Serviciului Foto-Cinematografic al Armatei. Și nu întîmplător, coautor al primului dintre cele trei filme — **Datorie și Sacrificiu** este un căpitan inginer, Alexandru Demetrescu iar apariția primelor fragmente din jurnale de război, în același film nu este o simplă coincidență. Prelundu-l ideea folosirii acestor fragmente de actualități, realizatorii filmului **Vitejii neamului** o vor aplica cu mai mult curaj. Intriga, aceeași cu cea a filmului precedent: doi băieți iubeau o fată, dar rivalitatea lor va fi rezolvată de izbucnirea războiului, va fi aici redusă la maximum în favoarea materialului de război filmat pe viu. Ghiță Popescu și Eftimie Vasilescu au socotit că aceste filmări erau mai sugestive, mai dotate cu potență emotivă decît orice tramă, oricît de abil alcătuită.

Ecaterina Teodorescu se afirmă prin aceeași rigoare documentaristă cu care Ion Brună a refăcut cinematografic biografia eroinei.

Din păcate, dintre filmele istorice românești ni s-au păstrat prea puține: **Războiul Independenței**, **Haiducii** integral și **Datorie și Sacrificiu** — fragmentar. Prea puțini metri de peliculă vin deci să sprijine o reconsiderare critică a acestei perioade a filmului istoric românesc, menită să se întemeieze mai mult pe evaluări critice anterioare, pe date, fotografii, mărturii ale vremii. Văzînd astăzi peliculele rămase, distanțarea istorică nu ne împiedică să vibrăm în fața evenimentelor evocate, în mod curios acest lucru se întîmplă nu în fața imaginilor care țin de pură ficțiune (la care ne amuză grandilocvența gesturilor, stîngăciile intrigii și chiar sistemul diferit de filmare), ci tocmai în fața acestor imagini documentare sau de intenție documentară.

Georgeta DAVIDESCU

Pe pînza ta aș vrea să văd «Trecutul»
Cu voievozii toți venind în șir:
Pe Nottara jucînd «Apus de soare»
«Fîntîna Blanduziei» și pe «Lear».
Aș vrea să văd pe toți actorii noștri
Înveșmîntați în haine strămoșești
Jucînd povestea lungă, zbuciumată
A plaiurilor noastre românești.
Aș vrea să-i văd pe toți trecînd hotarul
Măcar așa, pe-un film rătăcitor —
Căci dacă nu ni se cunoaște limba,
Măcar prin joc să fim ai tuturor!

Victor EFTIMIU

— fragment din prologul scris la inaugurarea cinematografului «Clasic» din București unde a rulat în premieră filmul

Războiul Independenței

a acestuia: **Datorie și Sacrificiu** produs în 1925 de către Serviciul Foto-Cinematografic al Armatei și realizat de căpitanul Alexandru Demetrescu (scenariu), Ion Șahighian (regie) urmat de **Vitejii neamului** realizat, în 1926 de Eftimie Vasilescu și Ghiță Popescu la Societatea «România-film». Din aceeași familie a filmelor dedicate primului război mondial, **Ecaterina Teodorescu**, o producție Soremar-Film, realizată în 1930 de Ion Brună încheie filmografia filmelor istorice pînă la hotarul sonorului.

de licențe (nu numai istorice) am întîlnit și în filme cu același profil și chiar mult mai recente, acceptate și ele în filmografia genului.

Războiul din 1877, legendara apărare a Cetății Neamțului, apoi luptele de la Mărăști, Mărășești, Oituz sînt fapte de istorie, a căror trimitere la actualitatea imediată a momentului prezentării lor era atît de evidentă încît a provocat nu numai manifestări de stradă, dar și luări de poziție ca cea a Ambasadei germane care, în 1926, va determina autoritățile de la București să interzică premiera



Iancu Jianu. Interpreții din 1928: Iva Dugan și Dorin Sireteanu. Interpreții din 1980: Adrian Pintea și Stela Furcovici (regia Dinu Cocea)

Ecaterina Teodorescu. În versiunea din 1930, Felicia Frunză și Mielu Constantinescu, actori ai Teatrului Național. În filmul lui Dinu Cocea din 1978: Stela Furcovici și Ion Caramitru



film
și istorie

O mitografie
cu o destinație
bine precizată:
Aleksandr Nevski



Filmul în context istoric

Filmul istoric al unui
solitar: *Charlot soldat*



Cinema

Pare-se că, pentru publicul larg, filmul istoric este în felul său specific o simplă mutație temporală a cărților populare din vechime. Întimplări și personaje devin legendare, întimplări și personaje se mistifică ori se simplifică în funcție de audiență și de interesele producătorilor. După cum audiența nu se datorează exclusiv nevoii de distracție, nici interesele nu sînt exclusiv pecuniare. Nu este întimplător faptul că producțiile importante ale cinematografului italiene ale anilor '20 sînt aceste filme «istorice» în care Maciste ori gloriile Imperiului Roman înlătură dramelele și comedioarele începutului de secol. «Italietta» — imaginea unei societăți acoperite de danteluțe și umbrele de soare, dispăre sub avalanșa forței exprimate emfatic, biceps și profile romane în contre-jour. Pe măsură ce Europa se cristalizează în centre de putere autoritară, pregătindu-se instinctiv de marea înclăstare, de marea înfruntare dintre modelul

normal și modelul paranoic de a înțelege lumea, cinematografia continentului, ca toate peliculele sensibile, se umple cu Nibelungi, Siegfried privind peste frontiere la Aleksandr Nevski, lupta dîndu-se întii acolo, în ficțiune. O dată imaginată, înfăptuirea sa nu mai era decît o chestiune de timp și de mijloace. După conflagrație, Lumea Nouă, triumfătoare și speriată de energiile dezlănțuite în uriașul său trup, se crispează în plin război rece sub întrebările închizitoriale mccarthyste și produce zeci și sute de filme despre romani, vikingi, cartaginezi, cam despre toate momentele de triumf și imprecizie ale omenirii. Cam în aceeași perioadă, anii '50, răspunsul nu întîrzie, țarul Petru și amiralul Ușakov, eroul Alioșa alcătuiesc o mitografie cu o destinație bine precizată. Au reușit aceste pelicule să modifice imaginea oamenilor despre lumea lor și mai ales imaginea lor despre ei înșiși? Nu mai mult decît au făcut-o cărțile despre Varlaam și Ioasaf, despre Alexandru Macedon ori despre Arhiepiscop și Anadim. Mai bine spus, au reușit să simplifice și să idealizeze (denatureze) valorile istorice și umane, făcîndu-i pe spectatori — niște bieți oameni — să judece lumea în simplismul ei. Dacă istoria și contemporanitatea, problemele lor, ar fi aidoma imaginii imprimate pe bandă de celuloid ori schițată în scenariu, totul ar fi clasificat, mortificat, ușor de manevrat și o liniște de trei după-amiază în grădina publică ar domni, ar stăpîni lumea. Dintr-o scurtă dorință de a aduce această liniște printre oamenii atît de agitați ai secolului nostru s-au născut filmele în care nu există nici istorie, nici pretext istoric, ci numai o încăpățînată pornire didactică — aceea de a explica inexplicabilul, de a ordona dezordinea, de a arăta cu degetul binele și răul, neavînd nici un pic de încredere în capacitatea omului de a deosebi și de a alege. Din păcate, filmele istorice ale epocii noastre păstrează formele izvorîte din alte necesități, din alte realități, considerate modele estetice, reușite ale genului, doar pentru că s-au constituit într-o expresie deplină, perfectă a unei ideologii. Altfel nu-mi pot explica defectele de copilărie ale unei cinematografii ce-și are începuturile în primii ani ai secolului.

Eroul monocord, tonul oracular, vorbăria și sloganele stîngaci disimulate, scenariul stufos care vrea să spună tot dar care nu comunică decît informații, bucolismul, chiar semănătorismul agravat de nuanțe

**Felul de a face film istoric este dictat,
direct sau indirect,
de felul în care
ai reușit să pricepi lumea
în care trăiești**

operetistice ori lăutărești, sînt cîteva din reproșurile ce pot fi aduse — la prima vedere — multora din filmele istorice de azi. Chiar dacă sîntem de acord că filmul este o artă «populară», trebuie să ținem cont că spectatorii săi nu sînt deloc persoane subculturale. Ca mijloc

ireparabile, în stare să le schimbe dimensiunile și sensul. Ratarea unei teme duce, de fapt, la interzicerea înțelegerii sale adevărate, are drept rezultat o infirmitate, un gol în cultură, în zestrea spirituală și artistică a poporului. Am pierdut astfel șansa de a-l înțelege filmic

nică, cea care își lasă neîndoielnic amprenta definitivă este aceea a contemporaneității. Felul de a face film istoric este dictat direct sau indirect, aproape în întregime, de felul în care ai reușit să pricepi lumea în care trăiești. Sau măsura în care lumea aceasta îți îngăduie să privești istoria ca pe o continuitate firească a existenței celor de azi în trecut sau în viitor. De aceea consider că este necesar ca filmul istoric de azi să pornească la investigarea istoriei nu de la formulele brevetate ale filmelor de gen create într-o perioadă revoluționară, ci de la faptul, să spunem că industria de azi participă cu o proporție de 58% la crearea venitului național. Este o exagerare voită, această trimitere însă, credem, ex-



**Nu este întâmplător faptul că cel mai mare succes din Italia anului 1913 a fost *Quo Vadis*.
(cu Amleto Novelli, Gustavo Sereno și Carlo Cattaneo)**

de propagandă — culturală, patriotică, chiar științifică — filmul istoric poate fi cel dintîi în ierarhia eficienței. Cu o singură condiție — să nu fie un simplu material propagandistic. Altele sînt valorile, altele sînt scopurile lumii de azi, iar filmul istoric este încă dominat de soluțiile vechi, de clișeele și «găselnițele» unor ideologii perimate, dacă nu chiar respinse integral de istorie. Cele mai înălțătoare idei, idealuri, gînduri, slujite prost, inadecvat, suferă eroziuni, subminări

pe Vlaicu, pe Ștefan cel Mare, pe eroii de la Moisei, șansa de a-l privi în ochi pe Ladima, de a păstra vii în imagine pentru noile generații, pe soldații români ai celui de al doilea război mondial etc. Așa cum istoria nu se poate remodela, filmele dedicate evenimentelor, marilor personaje, «ard» toate corăbiile, cale de întoarcere de la spectator nu mai există.

Cred că dintre toate presiunile ce se exercită asupra unui creator de film istoric, cea mai puter-

presivă. Cărțile populare de care pomeneam la început au dispărut din două motive, semne de progres: cristalizarea ideii de autor și sporirea producției de carte. Filmul istoric așa-zis propagandistic trebuie să dispară tot din două motive: creșterea nivelului cultural al maselor, implicit al gustului, și participarea reală a acestora la istorie. Astfel se conturează șansa adevăratului film în context istoric.

Eugen URICARU

Faza clasică a artei filmice românești

Un moment antologic
în istoria

filmului românesc:

Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu



În tratarea temei istorice, regia filmică pare a-și nega contemporaneitatea cu regia teatrală. Ne raportăm, de sigur, la realitățile noastre, fără a merge mai departe. Cu această precizare putem spune că regia teatrală a înaintat într-o fază alexandrină, de noi căutări și experiențe, unele excentrice și bizare. Ea se înstrăinează categoric de o consacrată punere în scenă asumându-și toate riscurile ce decurg de aici. Regia filmică, dimpotrivă, chiar în expresiile ei cele mai vii și mai îndrăznețe, nu încetează a se integra în aceeași fază clasică a ei dictată nu de forme derivate, ci de măsura unei acceptate valori originare. Faptul ne apare nu numai explicabil, ci și de la sine înțeles. Filmul nostru, inclusiv cel istoric, este încă prea recent, spre a-și fi alcătuit un stil, care, cu trecerea timpului, să-și piardă seva, reclamând nu știu ce răsturnări în sensul suprarealismului sau al absurdului. Chiar dacă s-au ivit și unele încercări de acest fel, ele poartă marca imaturității.

Am spune că filmul istoric româ-

nesc, cu o tulpină prea fragedă, care n-a avut timpul necesar spre a deveni consistentă, lemnasă, se străduiește abia să-și dea marile creații clasice. Asemenea străduințe s-au și văzut adesea încununate de succes. O epocală culminație a lor nu poate fi, însă, consemnată decît foarte recent în filmul Malvinei Urșianu, *Întoarcerea lui Vodă Lăpușneanu*. Acest film, profund și subtil patriotic, fără ieftine stridente patriarhale, va fi și obiectul actualelor noastre reflecții.

În primul rînd, regizoarea a știut să conjuge într-un corp unic două extreme aparent incompatibile. Ne referim la o reușită care foarte rar poate fi întîlnită. Registrul vieții ce palpită și zvîcnește în așa fel încît să facă din trecutul istoric un prezent viu ce trăiește sub ochii noștri s-a văzut contopit pînă la identificare completă cu registrul unei zone hieratice ce plutește depărtată de senzațiile noastre empirice. Filmul începe cu o imagine izbitoră prin efectul ei de vrajă ambiguă între cele două zone, anunțînd astfel spiritul întregii derulări ce va urma. Într-un imens prim-plan apare o stemă stilizată animală, care cu-

prinde, prin arhaismul ei heraldic, însuși conținutul respectivului discurs filmic. Stema reprezintă figurarea malestuoasă a unui șolm. Dar acest șolm, în hiperbolica sa imagine mărită, este viu. El va mai apărea cu proporțiile sale reale, în cursul filmului. Dar prin imaginea sa inițială, această pasăre «prevestitoare» ne introduce în spiritul de contopire amfibie al creației de față, totodată literală și supraliterală.

Prin calitățile sale incontestabile putem spune cu certitudine că, în cultura noastră, este, cronologic, a treia mare realizare artistică cu tema Lăpușneanu, după narațiunea lui Ureche, și apoi a lui Negruzzi, în totul însă, independentă de cele două antecedente. Atît linia epică a concepției, cît și întregul spirit ordonator al filmului aparțin exclusiv regizoarei. În situarea într-un identic plan valoric pe axul acestei ilustre filiații ne indică cu prisosință gradul de altitudine al filmului. La început, am afirmat că este o creație a fazei clasice în dezvoltarea artei filmice românești, ceea ce include neapărat și accepția exemplarității, a modelului. Totuși nu aș sfătui pe nimeni să-l urmeze exemplul decît

în sensul efortului către realizarea perfectă, splendid articulată, iar nu al felului în care filmul se vede împlinit, fiindcă atunci ar rezulta doar o întocmire epigonică. În acest din urmă sens, filmul rămîne inimitabil.

Atît în ordinea simultană a registrelor cît și în cea succesivă a secvențelor, Malvina Urșianu reușește o fascinantă conjugare a celor mai variate contraste. Iată, în primă ordine menționată, intensul contrast chiar dintre protagoniștii filmului, care formează laolaltă întregul unui profund acord armonic. Lăpușneanu, interpretat cu un nerv neobosit de George Motoi, este violent, multidimensional, cioplit parcă într-un material dur, de o sculpturalitate frenetică, michelangelescă. Doamna Ruxandra, dimpotrivă, în redarea atît de fin nuanțată a Silviei Popovici, apare stilizată bidimensional, în genul picturii bizantine. Gesturile ei sînt lente, măsurate, controlate la extrem, așa cum ar fi mișcările rituale. Ele se efectuează pe același plan cu corpul, văzută totdeauna din față, în așa fel ca, evitînd să spargă spațiul, să sugereze mai pregnant acea bidimensionalitate, prin care vedem parcă aplicată concepția scenică a lui Meyerhold. Dar nu numai sub aspectul celular al structurii lor artistice, atît de deosebite, precum și al dinamicii prin care vîlcinirii sincopate a lui Lăpușneanu i se opune continua linie melodică din mișcările Ruxandrei, formează ei laolaltă armoniosul contrast ce stimulează dramatismul filmului. Același contrast se mai află intensificat și de caracterul cu totul distinct al efectelor de ecleraj ce-i impregnează psihic.

Lăpușneanu este parcă plămuit din întuneric. Barba neagră, privirea întunecată, culoarea închisă a îmbrăcămînții, mediul sumbru de subterană, de săli cu aspecte de criptă, încercuite în piatră rece și umedă, totul se adaugă în același sens imaginii și mișcărilor sale. Cîtă deosebire în registrul fonic la doamna Ruxandra! Ea este toată lumină: pletele blonde, privirea clară, vestimentația în tonuri deschise, situarea ei în dreptul cîte unei ferestre, de unde se proiectează asupra-i undele solare, în așa fel încît să creeze iluzia că lumina ar emana dintr-însa.

În jurul acestui contrast dominant — bogat în atîtea valențe — gravitează alte contraste-satelite. Toate laolaltă creează și pe parcurs intensifică puternicul dramatism al filmului. Ele nu constituie, așadar, expresia unui pitoresc exterior, ci se înscrie fiecare, cu o bine studiată funcțiune activă, în evocarea acestei zbuciumate particule de trecut românesc. Violenta și întunecarea lui Lăpușneanu reflectă modul de manifestare a unei minii justitiare împotriva tagmei boieresti coruptă, anarhică, lăcomă și ambițioasă. Rezigarea a știut să puncteze peste tot, prin ideograma acestei minii, aspirațiile democratice și patriotice ale protagonistului.



Nici o clipă de pitoresc de dragul pitorescului (Eugenia Bosînceanu și George Motoi)

Linia melodică a fiecărui cadru într-un film care se dezvoltă simfonic (Silvia Popovici, Cornel Coman și Dan Nasta)



Din nefericire, sufletul omenească printr-o îndelungă și aspră practică justițiară ajunge adesea la un fel de **inertie a violentei**, care degenează în **hybris-ul** tiranilor. Tocmai la această tot mai precipitată alunecare într-un fel de demență a cruzimii intervine frîna luminii, a cărei blîndete poate, totuși, să ucidă virulența crescîndă a întinericului. Ne referim la echilibrata intervenție a doamnei Ruxandra, care închide atît de armonios confruntarea contrapunctică dintre cele două registre într-un acord concludiv. Este acordul tineretii și speranței, odată cu supravegheata instalare pe tron a adolescentului Bogdan. Desigur că filmul nu are nimic din caracterul schematic al acestor idei, așa cum le-am expus noi. Conținutul lor se află comunicat printr-o nesfîrșită gradatie în ordinea sensibilă, prin înfruntarea unor principii palpabile, care ni se adresează în limbajul, devenit dramatic, al spațiului, al dinamicii, al luminii.

L-am privit pînă acum numai în coordonatele sale spațiale. Este cazul să ne oprim un moment și la structura sa temporală, în care pelicula păstrează cu grijă pulsul viu al ritmului respiratoriu. O secvență concentrată — atît în figurarea ei de prim-plan cît și în semnificația pe care o cuprinde — secvență corespunzătoare aspirării comasate a aerului într-un spațiu închis și elastic, alternează cu altă dilatată, echivalentă răsufliării largi. Chiar de la începutul filmului putem înregistra această minunată linie ornamentală, în felul după care se succed metopele semnificative cu triglifele repauzante la un templu grecesc. După amintita viziune concentrată a șoimului totodată viu și simbolic se deschide vasta expirare a unei superbe cavalcade pe un fundal suav de munți și de cer, pentru ca apoi iarăși să urmeze o porțiune de spațiu concentrat, de astădată

al interiorului legănat de rădvan, în care doamna Ruxandra își instruește fiul. Și așa se desfășoară totul mai departe în curgătoare ritmuri alternante.

Iată unul din ele. Avem în față o herghelie extinsă pînă la orizont, o adevărată **pădure animală**, cu acei nenumărați cai de rasă, strînși laolaltă, între care Lăpușeanu aproape că se pierde ca între copacii roșcați ai unui uriaș codru de toamnă. Este spațiul răsufliării largi, tihnite și îmbelsugate. Urmează însă, într-o altă secvență, timpul concentrării, cu o altă semnificație. Din aceea herghelie se văd surprinse trei capete de cai cu gîturile încordate, ridicîndu-se semet, dintr-odată. Animalele capătă o expresie de demnitate și de mîndrie, anunțînd minunat refuzul patriotic al lui Lăpușeanu adresat trimișilor străini care vor să-i cumpere.

Urmărind direct destinul protagonistului, filmul dezvoltă un conținut **crescendo** în registrul violenței expresive pînă la deznodămîntul tragic și apoi pînă la **catarsis-ul** încheierii. Prima fază se află ilustrată de întemnițarea boierului Trôtusan, pe care îl vedem desemnat între gratii. A doua treaptă din procesul de amplificare a asprimii se relevă în ferocele episod al decapitării lui Tomșa, la care este obligat să asiste și tînărul Bogdan. În sfîrșit, culminația acestui crescendo se desprinde din scena de masacru a boierilor la ospăt, coincidență cu un început de nebulie. Regizorul a putut admirabil să învingă imensele dificultăți reclamate de ultimele două episoade, în care totul decurge cu o rapiditate emoționantă.

Primul dintre ele ni-l arată mai întîi pe Tomșa în genunchiat, cu capul pe butuc. În clipa execuției scena dispăre brusc, înlocuită fiind de un scurt zgomot zvîcnit, pe care îl recunoaștem ca fiind al măcela-

rului care sparge cu satîrul un os tare. Dar totul se termină în cîteva secunde, și ne apare în prim plan tresăririle speriate a tînărului Bogdan, stropit cu sînge pe față. La rîndul ei, scena culminantă a ospătului-cursă ne găsește cu totul nepregătiti de surprize funeste. Mișcările sînt calme și lente, boierii se dezbracă tactic și pregătindu-se să ia loc la masă, bucatele alese, purtate de slujitori tineri defilează ca într-un placid tablou flamand. Și deodată trăznitul lugubru al nimicirii. Zbucnește subita năvală de fiare a călăilor cu fețele acoperite, stilizate ca măști ale morții. Învălmășala este scurtă. Într-o ultimă secvență a episodului, slujitorii spală de sînge pardoseala goală a sălii de ospete. Malvina Urșianu rămîne neîntrecută în crearea climatului intens sugestiv.

Urmează deznodămîntul. Aici, în scena otrăvirii, contrastul dramatic se constituie între Lăpușeanu bolnav și singurul său om de încredere, ales din popor care, în acest ceas extrem, este convins că moartea stăpînului său se dovedește a fi salutară, și că ea trebuie să se întîmple. Domnitorul are aci o mască din cele mai expresive, o privire bănuitoare de maniac, cu sclipiri sinistre de nebulie, pe cînd slujitorul său se arată de un calm și de o seninătate «mioritică». În fața morții ce-l așteaptă și pe el ca «gustător» din cupa pe care i-o oferă voievodului. Măreția acestei scene se vede subliniată prin anunțarea finală a sfîrșitului celor doi. Este unul din marile momente antologice ale cinematografului românesc.

Dincolo de caracterul schematic al relatării noastre, filmul se dezvoltă simfonic în toate registrele. De la mișcarea plină de nerv a ciocnirilor armate, pînă la lirismul unei călătorii pe apă, unde ambarcația, luată de sus, apare ca o imensă floare de lotus, și de acolo la umorul provocat de solemnitatea grotescă a solilor imperiali, totul ne face să asistăm la o strălucită suită analitică a filmului. Nici nu putem evoca toate aspectele care îl amplifică și îl explică. Regizorul a stăpînit cu o rară siguranță a desenului această pluralitate de registre cu zeci de personaje și cu zeci de medii naturale și sociale. Din toate s-a filtrat excepționala linie unitară a unei icoane tragice din frămîntatul nostru trecut.

Colaboratorii regizorului au dat de asemenea întreaga măsură a dăruirii lor. Nu-i mai numim pe toți actorii care ne-au încîntat deopotrivă. Amintim doar pe o tînără speranță a ecranului, pe copilul Daniel Bucurescu, care a interpretat rolul lui Bogdan. Operatorii George Fischer și Alexandru întorsoreanu au știut să ne creeze o mare bucurie a ochilor. O completare nu numai binevenită, dar și absolut necesară, se mai arată a fi muzica atît de adecvată a maestrului Anatol Vieru.

Edgar PAPU

Chiar și pe cîmpul de luptă,
primordială rămîne ideea
(George Motoi)





Filmul de capă și spadă —
veșnic tânăr, nemuritor
și invincibil

Istoria în dueluri, dantele și răpiri

Cinema

O lume de catifea și dantelă, întâlniri romantice sub clar de lună, sălbătice urmăriți călare, zgomotul săbiilor încleștate într-o înfruntare pe via-

tă și pe moarte, iată pe scurt vraja unui reușit film de capă și spadă. Să nu fi cutreierat mărele împreună cu Errol Flynn, să nu fi călărit împreună cu Tyrone Power și să nu te fi luptat cu găzile Cardinalului împreună cu Douglas Fairbanks înseamnă să nu fi fost niciodată tânăr, să nu fi visat niciodată.

Ciudat cum le plac oamenilor poveștile simple! Când sînt mici — cele cu zîne, iar crescînd, cele de capă și spadă sau westernurile...

Schema, desigur e cunoscută — cei buni înving, cei răi sînt pedepsiți. Eroii îndeobște sînt sceptici. Westernul a creat eroul de tip John Wayne — cu trăsături dure, zdravăn, om dintr-o bucată, cu vorba bolovănoasă și reacții rapide. În timp ce filmul de capă și spadă a creat un alt erou, de tip Errol Flynn — temerar, romantic cu trăsături fine, frumoase și un comportament mai rafinat.

Dar ce anume ne face să desemnăm un film ca fiind de capă și spadă? El se deosebește de alte genuri mai ales prin formă și patos. În locul realismului avem stilizarea, iar în locul faptului istoric, aventurile imaginare. Decoruri, costume, scenariu, acțiune — toate sînt stilizate. Ca și în cazul westernului, intriga a devenit un ritual, emoțiile sînt stereotipe, iar personajele arhetipuri.

Nu se poate spune că vreun regizor s-a distins în mod special concentrîndu-se numai în acest domeniu, așa cum s-a întîmplat cu westernul sau musicalul. Dar el a pasionat și pasionează în continuare pe unii din cei mai deosebiți artiști vizuali, cum ar fi regizorii Frank Borzage, Rouben Mamoulian, Michael Curtiz, Max Ophüls, Jacques Tourneur, George Sidney, Robert Siodmak și, de curînd, originalul regizor englez Ridley Scott.

Se știe, filmul de capă și spadă reprezintă un efort colectiv al unei echipe formate din scenograf, costumier, maestru de arme, coordonator de cascadorie, operator, scenarist, actori, regizor. Iar cîteodată, filmul poartă pecetea de nedeșteptat a unui producător de geniu ca David O. Selznick (*Prizonierul din Zenda*), Alexander Korda (*Macul roșu*) sau Douglas Fairbanks (în toate filmele sale).

La fel de importante sînt desigur vedetele. Odată ce acest gen de film glorifică eroii, actorii trebuie neapărat să-i întruchipeze, să reprezinte deci o combinație de frumusețe bărbătească și forță acrobatică. Exact ceea ce nu le-a lipsit celor doi Fairbanks (tatăl și fiul) lui Errol Flynn, lui Tyrone Power, lui Cornel Wilde, lui Yul Brynner, sau



**Farmecul unui bun film de aventuri
(Marga Barbu în *Drumul oaselor*)**

lui Burt Lancaster pentru a nu numi decât cîțiva...

Ironia e că mulți dintre actorii ce-au jucat în astfel de filme erau revoltați la gîndul că s-ar putea cantona în acest gen. Unii, ca Burt Lancaster, s-au mulțumit să interpreteze cîteva roluri de acest fel și s-au îndreptat iute spre altceva. În culmea gloriei sale, Errol Flynn a turnat doar 6 filme de capă și spadă, dar acestea le-au eclipsat de toate celelalte în memoria spectatorilor.

existența creației unui singur om — Douglas Fairbanks Sr. Filmele lui au fost ceea ce se cheamă filme de autor. El a prezidat crearea lor scriind scenariile, alegînd actorii, supraveghînd detaliile de producție, organizînd cascadele. Cele mai cunoscute aventuri în costume de epocă — *Zorro*, *Robin Hood*, *Cei trei mușchetari* au fost remodelate, adaptate personalității sale.

Ingredientele necesare — arheti-

purile, decorurile, luptele, cascadele — au fost stabilite odată pentru totdeauna de filmele lui începînd cu *Semnul lui Zorro* (1920) și terminînd cu *Masca de fier*, nouă ani mai tîrziu. Înaintea lui mai existaseră adaptări, care, însă, păstrasera un caracter literar. Odată cu Douglas Fairbanks genul de capă și spadă și-a început cariera cinematografică, cîștigînd un stil vizual. Cînd el a lansat *Semnul lui Zorro*, industria cinematografică intrase în panică la auzul eșecului înregistrat de filmul istoric în mai multe episoade *Intoleranță* și în consecință Fairbanks fusese sfătuit să nu-și abandoneze comedile lui obișnuite pentru o reușită incertă. *Semnul lui Zorro* a înregistrat un succes imens, lansîndu-l pe Fairbanks într-o adevărată serie de astfel de filme.

De unde apăruse acest public dornic de aventură?

Dorința de evadare nu era un lucru nou. Filmul de capă și spadă își trăgea seva din romanul de același gen, un produs al romantismului, descinzînd direct din romanul istoric al lui Walter Scott. Astăzi putem afirma că Walter Scott a avut o viziune absolut cinematografică a Evului Mediu, prezentîndu-i mai ales aspectul spectacular.

Ca și epigonii săi; Bulwer Lytton, Blackmore și mai ales Alexandre Dumas, sau R.L. Stevenson (*Răpît de pirați*), Anthony Hope (*Prizonierul din Zenda*), Michel Zevaco (seria romanelor «Pardaillan»), Raffaella Sabatini (*Căpitanul Blood*, *Scaramouche*, *Corsarul*). Cărțile acestora de mare succes au constituit mai tîrziu sursa de inspirație a filmelor de capă și spadă, pentru că

Mai presus de orice, onoarea

Valorile puse în discuție de filmul de capă și spadă sînt acelea ale codului cavaleresc predominant între secolele 11 și 19. Eroul tipic este un om de onoare, cu o creștere aleasă, distins, rafinat, îndrăzneț, curtenitor, cu farmec și umor. El se bate în serviciul țării sale, crede în adevăr și dreptate, apără onoarea doamnelor. Chiar și atunci cînd eroul nostru este un om în afara legii — și asta se întîmplă adesea — el continuă să întruchieze acest ideal. Oameni în afara legii, tîlhari de drumul mare, pirați — în realitate adevărați desperados fără scrupule, ce-și însușeau avutul cetățenilor cinstiți, au fost învăluiți de lumina blîndă a mitului. Îndrăznete lor aventuri, felul lor nepăsător de viață, îmbogățirea rapidă au devenit fapte demne de admirație. Robin Hood reprezintă prototipul.

Sub semnul lui Zorro

Filmul de capă și spadă, așa cum îl cunoaștem astăzi, își datorează

Unul din nenumărații actori ce au mînuit sabia în numele lui Monte Cristo (Louis Jourdan)



publicul cititor era pregătit și nerăbdător să-și revadă eroii favoriți pe ecran.

Soția lui Monte Cristo și fiica lui Robin Hood

Nimic mai firesc deci ca, încă din epoca filmului mut, genul să fi cunoscut o înflorire spectaculoasă (mai ales că nu avea nevoie de vorbe, faptele grăind de la sine). Multe vedete ale filmului mut și-au revedicat capa și spada pe ecran — John Barrymore, Rudolph Valentino, Tom Mix — dar niciunul nu i s-a dedicat total, așa cum a făcut-o Douglas Fairbanks.

Odată cu venirea sonorului, filmul de capă și spadă a fost uitat. Dealtfel, în ultimul său film mut, *Masca de tier* (1929), eroul lui Douglas Fairbanks murea și el. Simbolic poate. Venise pentru o vreme moda musicalului, a filmelor de gangsteri, a adaptărilor după piese de teatru.

Totuși filmul de capă și spadă nu murise. Reinvierea sa s-a datorat probabil «Codului Hays». Îngrijorarea față de creșterea imoralității și violenței în filme a dus la reimpunerea în 1934 a Codului Hays, (redactat în 1927) cu canoanele sale de moralitate. Codul a guvernat lumea filmului timp de 30 de ani și mai bine.

Rezultatul? După ce a urmărit atent încasările filmelor *Comoara din insulă* montat de M.G.M., și *Contele de Monte Cristo*, produs de United Artists, compania Warner a hotărât să producă *Căpitanul Blood* (1935), și cu această peliculă



Fanfan la Tulipe sau Laleaua neagră ar fi fost suficiente pentru consacrarea genului (Gérard Philipe)

filmul de capă și spadă se reîntoarce în forță, prezentînd un demn succesor al lui Fairbanks, la titlul de rege al duelului — pe Errol Flynn. Între timp se adăugase cunoașterea, sunetul, noile resurse tehnice...

Celelalte studiouri și-au crescut și ele propriile vedete ale genului: Tyrone Power la 20Th Century Fox, Louis Hayward la United Artists. Douglas Fairbanks Jr. a preluat

spada tatălui său și s-a arătat cel puțin la fel de demn de ea. Actori celebri ai ecranului ca Fredric March (*Corsarul*) și Ronald Colman (*Prizonierul din Zenda*) au împrumutat distincția lor naturală eroilor lor spadasi.

Dar și acest al doilea ciclu al filmului de capă și spadă a avut un sfârșit dramatic, prin izbucnirea ce-

Dintr-o galerie de actori care au demonstrat că mușchetarii pot fi... o idee și un simbol (Iurie Darie, Victor Rebengiuc și Carmen Stănescu în *Mușchetarul român*)





«Entuziasmul
este unul din cele
mai bune lucruri
de pe lumea
asta bătrână» —
era sloganul
lui favorit
(al lui Douglas
Fairbanks Sr.)

lui de al doilea război mondial. Vedetele sale au schimbat jaboul cu uniforma. Douglas Fairbanks Jr. s-a înrolat în marină, Tyrone Power și Louis Hayward la pușcași marini. Profund umilit de faptul că fusese respins la comisia medicală, Errol Flynn avea să-și facă stagiul militar pe ecrane, în filme de război.

Pe la 1949, zilele de aur ale cinematografiei erau numărâte. «Înghetarea» conturilor europene ale studiourilor și dezvoltarea televiziunii îi amenințau existența. Unele studiouri au mizat pe producții strălucitoare imposibile de realizat la televiziune — printre care și filmul de capă și spadă. M.G.M. a produs atunci: **Ivanhoe**, **Cavalerii mesei rotunde**, și **Aventurile lui Quentin Durward**; Disney — **Povestea lui Robin Hood**, **Rob Roy** și **Sabia și trandafirul**; Fox — **Prințul vulpilor**, **Căpitanul de Castilia** și **Trandafirul negru**, toate filmate în afara Statelor Unite, pentru a profita de fondurile înghețate. Columbia și Universal au produs în S.U.A. filme de capă și spadă ieftine de categoria B, așa-numitele «pline cu unt» (pelicule cu un buget modest, filmate în aceleași decoruri, într-atît de standardizate încît erau lipsite de orice trăsături distinctive).

Genul a cunoscut și oarecare mutații și încercări de revitalizare. Cel mai răsunător succes l-a avut hi-

bridul de capă și spadă oriental, care și-a făcut apariția în timpul celui de-al doilea război mondial și și-a datorat popularitatea mai mult decorurilor exotice și prezenței actriței Maria Montez.

A existat și o nereușită încercare de a crea filme de capă și spadă «psihologice» (**Prințul vulpilor**, **Căpitanul de Castilia**), probabil pentru a imita succesul westernului psihologic. Dar ritualurile și arhetipurile genului s-au dovedit a fi prea puțin receptive la psihologie.

O noutate a constituit-o și apariția unor filme de capă și spadă în care femeile, pînă atunci obiectul devoțiunii și luptelor în care erau angrenați eroii, puneau și ele mîna pe sabie în apărarea dreptății și adevărului (**Soția lui Monte Cristo**, **Anna din Indii**, **Fiul lui Robin Hood** — care s-a dovedit a fi... o fiică).

Un duel cinstit între micul și marele ecran...

La mijlocul decadei '50, cînd s-a produs invazia televiziunii, micile ecrane au fost inundate de seriile de capă și spadă, de mică anvergură, în alb-negru, turnate numai în studiouri, perfecte versiuni de buzunar ale marilor originale. Cel mai cunoscut a fost **Aventurile lui Robin Hood** cu Richard Greene în rolul principal, transmis și de posturile noastre tv. La acest serial au lucrat o vreme și cîțiva regizori britanici care aveau să cunoască notorietatea mai tîrziu: Lindsay Anderson, Karel Reisz, Terence Fisher. Și alte subiecte dragi filmului de capă și spadă au fost re-luate pe micul ecran: **Corsarii** cu Robert Shaw și Peter Hammond, **Veseliul cavalier**, cu Christian Marquand, **Sir Francis Drake** cu Terence Morgan, **Ivanhoe** cu Roger Moore, etc.

Dacă televiziunea putea pune în scenă dueli cu buget limitat, Hollywoodul, în acei ani, și-a întors privirile spre antichitate urmînd să prezinte grandoearea Romei și a Babilonului pe ecran lat, colorat, cu sunet stereofonic. D'Artagnan și căpitanul Blood au cedat locul Cleopatrei și lui Alexandru Macedon, pe marile ecrane.

Anii '60 au fost martorii imitațiilor italiene cu vedete hollywoodiene sau al celor franceze cu vedete autohtone. Un val care a produs unele filme uluitoare de bune și altele de un prost gust la fel de uluitoare. Tot atunci studiourile Universal și Disney au dat la iveală cîteva remake-uri (**All Baba și cei 40 de hoți**, **Legenda lui Dick Turpin**) cu adevărat deprimate.

O oarecare reînviere iluzorie s-a produs în anii '70. Reînoirea constă, însă, mai mult în formă decît în conținut. Noul ciclu a produs chiar o vedetă romantică după tipicul tradi-

Cocoșatul, Conte de Monte Cristo... aici în Căpitanul Fracasse (Jean Marais cu Anna-Maria Ferrero)



țional — Richard Chamberlain — care a evoluat cu distincție și îndrăzneală ca Lord Byron în **Lady Caroline Lamb** (1972), Aramis în **Cei trei mușchetari** (1973), prințul din **Condurul și trandafirul** și Edmond Dantes în **Contele de Monte Cristo**. Dar cele mai recente filme de capă și spadă de mare succes au fost totuși parodiile, cinematograful hrănindu-se acum din trecutul său mitic. Richard Lester a inițiat reluarea parodică a marilor subiecte aproape de unul singur cu **Cei trei mușchetari** (1973) prezentat în două părți, **Chinta regală** (1975) și **Robin și Marian** (1976).

Seria **Haiducilor, Nemuritorii, Cantemir și Mușchetarul român**, cit și mai recentul îndrăgit de spectatori, **Drumul oaselor**, reprezintă tot atâtea succese de public ale adaptării genului în țara noastră, dezvăluind realele înclinații actoricești ale unor protagoniști ca Florin Piersic, Iurie Darie, Sergiu Nicolaescu spre creionarea unor asemenea eroi. Regizorii Dinu Cocea, Sergiu Nicolaescu, Doru Năstase, și Gheorghe Vitanidis au dovedit nu numai o cunoaștere temeinică a legilor genului, dar și o adevărată măiestrie în adaptarea lui la un specific inconfundabil, ca cel românesc. Să mai spunem că filmele acestea s-au bucurat de un imens și bine-meritat succes de public?

Dar această constatare, nu ne

poate împiedica să observăm că, pe harta cinematografică a lumii, filmul de capă și spadă pare să fi intrat astăzi într-un con de umbră. Deocamdată publicul spectator pare să-și manifeste preferința pentru filmele science-fiction, de amprentă socială, catastrofice sau ecologice. Filmul de capă și spadă n-a pierit, ci s-a transformat... pentru o vreme. După cum o dovedește cel mai mare succes comercial din toată istoria cinematografului — filmul **Războiul stelelor**. Un film în care paladinul brav și fără pată poartă în loc de jabou costum spațial, în care prietenul credincios nu mai este slujitorul naiv ci robotul atotștiutor, iar duelurile se poartă cu săbiile ale căror lame sînt alcătuite din jeturi de energie pură.

Iar în ceea ce privește viitorul... Cine știe dacă anul 1981 nu va aduce cu sine o reînviere a filmului de capă și spadă, precum pasărea Phoenix din propria-i cenușă, după cum pare să vestească filmul **Merlin și cavalerii regelui Arthur** aflat actualmente pe platou în studiourile Warner; sau filmul în producție **Cavalerul** în regia lui Ridley Scott, care va propune, poate, o viziune înnoitoare, pe măsura talentului acestui tînăr maestru ce s-a manifestat atît de neliniștit și în **Dueliștii** și în **Alien...**

Anca ANASTASIADE

A jucat în peste 50 de filme, dintre care numai 8 de capă și spadă. Dar publicul îl știe și azi ca pe cel dintîi cavalier al ecranului (**Errol Flynn** în *Aventurile lui Don Juan*)



Spectatorii și-l amintesc mai ales în **Robin Hood** (Richard Greene)



Fișe dintr-un dosar al filmului istoric



Prin istorie, filmul câștigă o maturitate a reflexiei prin care orice ascensiune de ordin ideatic ori estetic este posibilă. Până a izbîndit, cinematograful a trebuit să bată la porți închise, să greșască

ori să-și încordeze toate forțele, pentru că fără istorie, filmul ar fi fost o artă incompletă, sortită să rămînă în efemer și superficial.

Prin această trecere în revistă, inevitabil subiectivă, sumară și incompletă, am încercat să sugerăm existența unei dialectici a privirii, a unui proces care leagă arta filmului de trecut și de gândirea prezentului asupra acestui trecut.

În noțiunea de film istoric am încercat să procedăm la o lărgire a spațiului, considerînd că aparțin acestui gen toate peliculele care se ocupă de imagini ale trecutului, semnificative, reflectînd epoca și mișcarea ei interioară, indiferent dacă aceste fapte sînt mari bătălii ori vieți de conducători celebri, sau numai modeste conjuncturi pe care artistul le scoate din bezna trecutului. Nu importanța evenimentului ci planul

secund, al implicațiilor, oferă istoricitatea perenă și profundă.

Ascensiunea genului cuprinde o potență aproape infinită de înfățișări, care, firesc, pot fi structurate la un moment dat în tendințe și trepte valorice însă nu pot, ca orice fenomen viu, să fie strînse în aceste chingi, o dată desenate și recunoscute ca atare. Munca criticului este în acest sens sisifică, dar la rîndul ei include o permanență, aceea a datoriei de a ne autoînțelege. În filmul istoric, acest lucru capătă o importanță aparte, pentru că însăși opera de artă este la rîndu-i o încercare de înțelegere, o judecată asupra unor fapte și împliniri omenști. Avem deci în față o istorie despre istorie, pe cît de necesară, pe atît de dificilă dar și de ispititoare.

Filmul istoric este de aceea el însuși, pentru cine vrea să-l înțeleagă, o aventură mereu reînnoită, dar păstrînd cu sine posibilitatea unor descoperiri pe care noi aici nu am făcut decît să le sugerăm.

Dan STOICA

Intoleranța

În 1915, D.W. Griffith produsese o adevărată revoluție în cinematograful prin **Nașterea unei națiuni** (S.U.A.), film care fundamentat pe același principiu cu **Războiul de independență** (România — 1912), pune în prim plan fapte din istoria națională americană apropiată: războiul de secesiune. **Intoleranța** (S.U.A. — 1916) reia unelele de limbaj, pe atunci foarte noi, pentru a le folosi în scopuri extrem de ambițioase. Trecutul și prezentul sînt la Griffith un continuum temporal, cu probleme morale unice. Istoria devine astfel punctul de plecare al unei povești și al unui simbol, sugerînd amîndouă permanența umană, dincolo de epoci și spații geografice. Acțiunea se petrece în patru locuri și timpuri diferite: în Babilonul antic, în Ierusalimul mitic, în Noaptea Sfîntului Bartolomeu, în Parisul medieval și în America prezentului. Atemporalismul este aici plin de implicații, de sens. Griffith folosește liber tabla de demonstrații a istoriei pentru a extrage morala fabulei. **Intoleranța** din toate tim-

A revoluționat filmul ca artă și filmul istoric ca gen (D.W. Griffith)



purile duce la același rezultat: ne-deptatea.

Griffith încearcă aici, pentru prima oară, să intervină în prezent prin intermediul istoriei — dar al unui trecut abstract și confectionat în mare măsură de artist. Această îndrăzneală avea să-l coste, pentru că filmul, depășindu-și epoca, va fi un fiasco. Este greu să ne închipuim cum ar arăta arta filmului fără această peliculă cu o uriașă influență printre cei mai diferiți creatori. Prin Griffith, istoria își cucerește dreptul de a fi privită serios, iar nu ca un simplu izvor de subiecte spectaculoase.

Îi permite să întrețină cu arta și timpul astfel de raporturi «dinamice». Eisenstein militează, el face din film un vector prin care faptele trecutului deschid drum viitorului. El rela istoria în termeni pe înțelesul tuturor, fără însă a o demonetiza, continuând din mers, să conceptualizeze idei și metafore, convingeri politice trecute, în materie estetică. La Eisenstein dialectica istoriei trăiește în operă, în felul în care e concepută și realizată această operă. Gîndirea îi este mișcare. Fiecare cadru sau tăietură de montaj pune punct la ce a fost înainte și deschide drum celor ce urmează. Structura artistică vine

O scară celebră în istorie... și în istoria cinematografului (*Crucișătorul Potemkin*)



Crucișătorul Potemkin

Prin **Greva, Octombrie**, dar mai ales prin **Crucișătorul Potemkin**, U.R.S.S. (1925), Eisenstein aduce istoria la prezent. Lecția se va naște mai târziu, filmul politic, adică un gen în care prezentul e judecat cu unitatea de măsură a istoriei. Pentru Eisenstein, istoria e viață, desfășurare. Revoluția, ca punct culminant există în sine, ca univers din care artistul își extrage subiectul dar și forța de expresie, conflictul dar și mesajul. El are curajul, dar și talentul, să ia istoria de guler scuturînd-o de toate consecințele sale, într-o fantastică defilare de sensuri și fapte, de personaje și simboluri. Istoria aleargă prin fața ochilor săi. Regizorul e, de aceea, grăbit și decis, spune clar și răspicat ce are de spus. O covârșitoare forță artistică

în împlinirea subiectului, merge împreună cu el pînă la ultimele consecințe.

Este greu să spui despre **...Potemkin** că aparține genului istoric, deși fără îndoială că este așa, datorită vulcanului de fapte și sensuri vii, actuale, care străbate în fiecare clipă din el. Eisenstein gîndește istoria și o transformă în artă prin tot ce face. De acum încolo, filmul istoric va trebui să aibă o atitudine pentru a fi viabil, să conțină aceea viață a opiniei prin care artistul să-și reprezinte epoca și să dea contactului cu evenimentul istoric semnificația umană necesară.

Patimile Ioanei d'Arc

Danezul Dreyer realizează prin **Patimile Ioanei d'Arc** (1927) un film în care intensitatea cîmpului

Cineastii despre istorie

● Filmul istoric, armă de luptă

«În 1935, Partidul Comunist Francez mi-a cerut să fac un film de propagandă, ceea ce am făcut cu bucurie. Mi se părea că orice om cîstit era dator să combată nazismul. Eu fac filme, singura mea posibilitate de a lua parte la lupta aceea era un film. Mă amăgeam cu forța cinematografului. **Iluzia cea mare**, cu tot succesul avut, n-a împiedicat cel de-al doilea război mondial. Dar mi-am zis că mai multe «iluzii mari», mai multe articole în gazete, mai multe cărți și manifestații pot avea o anume influență.»

Jean RENOIR

● Filmul istoric nu e un divertisment printre altele

«Atît tema contemporană, cît și cea istorică și cea istoric-revoluționară — pășesc în diferite momente cu drepturi egale una alături de cealaltă, sau se succed în poziția lor de frunte sub aspectul stilului, dar nicidecum pe linia «căutării diversității» sau cu scopul de a înlocui pe ecran scurta și pufoaica din perioada războiului civil, «de care lumea era sătulă», cu catifeaua și brocartul filmului istoric, iar zalele și antierul din filmul istoric cu baioneta, cartușiera și barba de partizan din filmul de război.

(...) Peste ocean, pălăria de cowboy cedează locul perucilor pudrate, togelor romane sau cîrlionților de bărbi asiriene, togele — leilor dresați, leii — sutanelor catolice, tratate liric, iar sutanele — fracurilor, înfățișate ca niște reproduceri decolorate; și toate acestea cu singurul scop de a «varia sortimentul».

S.M. EISENSTEIN

● Ce este important să se știe astăzi despre ieri

«Istoria e un fapt ce trebuie mereu reconsiderat. Refuzul, re-

volta, a fost întotdeauna un gest esențial. Cei care au spus «nu» realităților illogice ale timpului lor sînt creatorii istoriei. Pentru ca refuzul să funcționeze, el trebuie să fie total, și pînă la un punct «absurd» (...)»

Ceea ce caracterizează cel mai bine puterea, indiferent de natura ei, este capacitatea sa naturală de a transforma oamenii în lucruri, în obiecte depersonalizate. Este ceea ce au făcut fasciștii, și este ceea ce am vrut să arăt prin filmul meu «Salò». Este ceea ce am crezut că este important să se știe «astăzi» despre «ieri»...)

Pier Paolo PASOLINI

● Pentru a redescoperi omul, trebuie să ne întoarcem la istorie

«Fac filme istorice pentru că eu cred că lumea este mereu aceeași, pentru că ea e condusă de oameni, care, indiferent de epocă, rămîn oameni... E foarte ușor să găsești legături între lucruri ce se întîmplă azi și cele ce s-au întîmplat în istorie, dar nu am nici un interes să descopăr aceste legături, ele vor transpărea prin realitatea prezentă. «Luarea puterii de către Ludovic al XIV-lea (1966) descrie tehnicile obținerii puterii politice — ceea ce mi se pare un lucru foarte actual și interesant (...) Voi încerca în *Caligula* să reprezint filmic modul în care corupția poate modifica oamenii într-atît încît să nu-și mai cunoască adevăratele interese. Tema corupției mi se pare foarte importantă pentru contemporaneitate... Prinși în evenimentele protestatare de azi, putem oare uita tot ce s-a întîmplat în trecut? Dacă vrem să dăm lucrurilor prezente adevărata lor valoare, trebuie să acordăm istoriei adevărata ei importanță... Pentru a redescoperi omul, trebuie să ne întoarcem la istorie.»

Roberto ROSSELLINI

● Un nou tip de samurai?

«Între filmele mele istorice și cele «moderne», nu văd nici o diferență. După ce realizez un film modern, îmi doresc să realizez unul istoric, și invers. De exemplu, după ce am terminat filmările la *A trăi*, aveam poftă să fac un film

semnificativ atinge o densitate încă nemaîntîlnită în cinematograf. Evenimentul istoric este denudat de întîmplător și marginal, adus către esența conflictului și mesajului. Concentrarea acțiunii în timp și spațiu, economia de obiecte și personaje — fiecare cu rol precis — duc la o estetizare a faptului istoric. Moartea loanei se prelungește dincolo de spectaculos și celebritate, către o sobră expresie a tragediei. Dreyer procedează cu istoria loanei d'Arc tot astfel cum au folosit și tragicii greci legendara poveste a Atrizilor. O face însă cu mijloacele specifice filmului. O suprimare treptată a spațiului conduce acțiunea către ineluctabilul final. Privirea vine aici să înlocuiască tirada, iar inserul de dialog are același efect ca și distanțarea în teatrul brechtian.

Este în această atitudine o îndrăzneală importantă pentru viitor, arătînd că semnificația, mai mult decît învelișul narativ, contează în relația

Extraordinarul atu care l-a reprezentat interpreta principală, Falconetti, a suplinit prin expresie și foc, dar nu a putut înlocui pe deplin lipsa cuvîntului.

Napoleon

Către amurgul filmului mut, în 1926, în Franța, Abel Gance întreprinde o grandioasă încercare de a evoca figura cea mai populară a istoriei franceze: Napoleon. Asemenea eroului filmului care a întors pe dos istoria mondială pentru a-și afirma personalitatea, Gance vrea să revoluționeze cinematograful pentru a face loc acestui film. Ecran triplu, tehnici de filmare create special, o armată de actori și tehnicieni din cei mai celebri, mijloace financiare inimaginabile, totul este pus

În spiritul tragediei antice. Privirea înlocuiește aici tirada (*Patimile Ioanei d'Arc*). Falconetti — în rolul principal-și Al. Mihalesco, actor de origine română



complexă a filmului cu istoria. Cu Ioana d'Arc se obține o abstractizare a raportului mesaj-întîmplare, o subordonare a poveștii unui principiu estetic, astfel că între istorie și înfățișarea ei filmică să nu mai existe vreo confuzie de termeni. Prin această operă speculația istorică și conceptuală se înfîlăște prima oară cu viziunea artistică pe măsură.

În acest film are loc, implicit, și procesul unei arte încă incomplete: filmul mut. Regizorul ajunge în istorie prin intermediul ideii și speculației care cer o structură complexă, pe mai multe nivele, a operei, lucru greu de obținut în filmul mut, obligat la discursivitate și ilustrativism.

în slujba acestei producții. Rezultatul a fost el însuși un colos imposibil de exploatat comercial.

Napoleon, ca film istoric, este o ciudată mărturie a modului în care grandilocvența se împletește cu superficialitatea și mitul, legenda cu contextul istoric real. Dacă sub unghiul limbajului filmic, al forței de expresie și al simțului evocării, pelicula este memorabilă, oglinda faptului istoric este serios deformată, astfel încît numai porțiuni din film mai pot astăzi stîrni interesul și emoția. Filmul istorisește ascensiunea lui Bonaparte pînă la campania din Italia, deci pînă la pragul de unde începe... istoria și gloria. Toată povestea nu este decît o continuă pre-



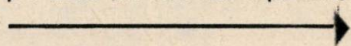
Evocare grandioasă
și eșec spectaculos
(*Napoleon*
de Abel Gance
cu Albert
Dieudonné)

moniile a unui mare destin. Conjunctura istorică este însă falsă, revoluția înțeleasă greșit. Filmul rămâne totuși un reper memorabil al istoriei cinematografului.

Iluzia cea mare

Renoir strânge într-un castel-inchisoare o dramă a cărei putere de reflexie merge pînă la a capta nu numai marele debacul al primului război mondial, dar și contradicțiile care au dus la el. Gustul epocii cerea melodramă dar regizorul trece grațios de ea, nu ocolind-o, ci depășind-o printr-o poveste în care adevărul uman poartă interesul principal. Evadarea lui Marechal (cărui a fi dă viață Jean Gabin) este nu numai

o poveste palpitantă dar și simbolică, ea însemnînd depășirea unei fundături a istoriei, a unei capcane în care căzuseră oamenii și care se numea război. În acest film — realizat în Franța anului 1937 — marea iluzie nu o constituie libertatea ci războiul însuși, și numai o anormală inversare a valorilor face ca firescul să pară excepție. În acel castel sînt închiși nu numai niște oameni, dar o întreagă epocă care îi ține pe toți prizonieri între contradicții și prejudecăți, între inutile complexe și mentalități din afara timpului. Observația socială, strecurată discret de Renoir, ne dezvăluie toate acestea, le ridică la rangul de simbol al unei întregi societăți. Pelicula participă la crearea unei fresce asupra unuia din cele mai importante



În acest film
observația socială
depășește story-ul
și chiar istoria
(*Iluzia cea mare*
cu Erich von Stroheim)



mai ușor, mai liber. Așa a apărut **Col 7 samurai** (...) Avantajul filmelor istorice, excepție făcînd **Castelul păianjenului**, vine din faptul că oferă elemente spectaculoase, aventurile eroilor — elementul central de acțiune — ceea ce constituie nucleul esențial al cinematografului.

Cred că pentru spiritualitatea Japoniei, numai filmul autentic «jidai-gheki» (filmul istoric) poate fi și film-spectaculos și film de aventuri și film de acțiune... Societatea samurailor era «înghețată», ceea ce, prin filmare, nu putea da decît imagini pietrificate. De aceea, am compus pentru **Mercenarul și Sanjuro** un nou tip de samurai, opus celui tradițional, un tip cu totul deosebit ieșind din canoanele impuse de societatea lui (...) Astfel, imaginea samuraiului a devenit mai vie, mai impresionantă, dar e rămas și istorică»...

Akira KUROSAWA

● Formidabila capacitate educativă a filmului

...«Cinematografului trebuie să i se impună o disciplină națională. Forța acestei arte stă în puterea de reprezentare a vieții, în formidabila sa capacitate educativă, în posibilitatea sa de a exprima ceea ce-i esențial și dramatic în viața socială și spirituală a unui popor într-un moment istoric determinat. O artă nu se realizează complet decît atunci cînd corespunde unei nevoi intime, uneori neexprimate, a maselor».

Victor ILIU

● Rubliov, nu un personaj istoric, ci unul contemporan

«Andrei Rubliov nu e nici un film istoric, nici unul biografic. Am vrut să redăm personalitatea marelui pictor rus, iar prin intermediul ei, să cercetăm problema psihologiei creației în condițiile istorice ale epocii sale. Acest film ar trebui să povestească cum din lupta pentru centralizare și pace dusă în timpul jugului tătarăsc, s-a născut geniala «Troîță» a lui Rubliov. N-am vrut să privesc acest subiect cu ochii istoricului, ci din contra, să dau permanent impresia că vorbesc despre un personaj contemporan mie. Pentru aceasta, faptele istorice, oamenii și vestigiile culturale materiale tre-

buiau să palpite de viață. Detaliile, costumele, obiceiurile să nu lase impresia unor exponate de muzeu. Actorii să interpreteze niște oameni vii, pe care ei îi înțeleg, îi simt capabili să aibă aceleași sentimente cu omul modern, căci numai astfel, un film istoric, reprezentând o epocă foarte depărtată, are șansa să nu fie fals»...

Andrei TARKOVSKI

● Finalul istoric al unui film istoric

«În filmul meu *Senso*, cel mai important mi se pare aspectul istoric... Am vrut să realizez întreg tabloul unei epoci din istoria Italiei, în care povestea contesei Sepier reprezintă doar pretextul, nefiind reprezentativă decât din punctul de vedere al clasei sale sociale. Ceea ce m-a interesat a fost istoria unui război ce s-a încheiat cu un dezastru și rezultatul luptei unei singure clase sociale. De aceea, regret foarte mult că nu am putut păstra pentru final versiunea inițială. Filmul nu se încheia, în acea versiune, cu moartea lui Franz, ci cu fuga Liviei printre soldații beți, iar ultimul cadru ar fi trebuit să fie cu un soldat austriac tânăr, în jur de 16 ani, beat-turtă, care rezemat de un zid, intona un cântec de victorie... El nu știa nimic din ceea ce făcuse, nu realiza nimic din ceea ce distrusese. Era întocmai ca istoria (...) Un film istoric ca *Senso* ar fi trebuit să aibă un final istoric»...

Luchino VISCONTI

● Cu cele trecute să pricepem cele viitoare

«Preocuparea de a fi credincios adagiului cronicăresc «cu cele trecute să pricepem cele viitoare» mi-a fost mereu prezentă. Cred că, mai mult decât oriunde, tocmai pentru că unitatea și independența sint componente ale programului revoluției socialiste în România, filmul istoric românesc este și trebuie să fie un film contemporan. E sarcina sa cea mai nobilă și cea mai dificilă, pentru că a pune pur și simplu în gura unui personaj istoric idei contemporane exprimate la nivelul unui articol de serviciu, înseamnă a-i caricaturiza, în mod obiectiv, a banaliza idei și sentimente care au asigurat dăinuirea noastră ca ființă națională.»

Titus POPOVICI

evenimente de istorie a secolului nostru. Putem alătura acestei opere **Nimic nou pe frontul de vest** al lui Millestone, **Cărările gloriei** al lui Kubrick, ori **Pădurea spinzuraților** al lui Ciulei și **Pentru tară și rege** de Losey. Toate filme dezbateri, în care direct sau indirect se pune sub acuzare un fenomen, o istorie. Reflectând fapte de istorie prea recent petrecute pentru a-și fi fixat un chip definitiv în conștiința noastră, arta filmului contribuie la formarea acestei imagini; cinematograful produce, deci, la rându-i istorie.

Ivan cel Groaznic

Pentru filmul sovietic, **Ivan cel Groaznic** (U.R.S.S. — 1941) este

fie și superbă, din **Nevski**, este depășită către o interioritate a istoriei, către un psihologism nuanțat și contradictoriu. El reușește să transcendă rigorile unei epoci prea puțin prielnice creației prin forța geniului, realizând o capodoperă prin înșuși obstacolul care părea de netrecut. Eisenstein face cultul personalității lui Ivan cel Groaznic cu atita decizie și dintr-un unghi atât de convingător, încât dogma devine un mijloc de expresie filmică ca oricare altul.

Acest psihologism complex care stă drept lupă istoriei își atinge apogeul în finalul seriei a doua, unde intervine culoarea. Structura audiovizuală se dezlănțuie, spune atât de multe și atât de grăbit de parcă ar fi bănuț că este ultima pe care marele realizator a mai putut-o prezenta lumii. Tripticul e neterminat, seria a treia rămânând pentru totdeauna un proiect.

Eisenstein își încheie cariera filmică spărgând niște bariere dincolo de care prea puțini se încumetă încă să treacă.

Filmul istoric post-belic se trage din «mantaua» lui S.M. Eisenstein (împreună cu Nikolai Cerkasov, interpretul lui Ivan cel Groaznic și cu Erik Pîrîiev — tânărul Ivan)



o operă capitală. Parafrazând fraza celebră după care literatura rusă se trage din *Mantaua* lui Gogol, putem spune că filmul istoric post-belic vine de la Eisenstein. În **Ivan cel Groaznic**, el și-a perfecționat stilul consacrat de el în **Aleksandr Nevski** în 1939. **Ivan cel Groaznic** se coboară către sufletul omenesc, istoria devine vizibilă din interiorul personajului principal, care o suportă dar o și influențează. Acest subiectivism al modalității de expresie este cheia întregii opere. Eisenstein nu-l judecă pe țar, nu face aprecieri de valoare implicite asupra lui, ci și-l asumă și pornește la drum cu el. În acest sens ilustrația,

Cei șapte samurai

Kurosawa răscumpără prin această operă, pentru film, aventura, o trage din sfera superficialului și comercialului urcînd-o către zona pură a frumuseții. Filmul e un strălucit exemplu de jidai-gheki (subiecte vechi), de mare tradiție în cinematografia niponă. Aici întîmplarea, microevenimentul istoric, căpătă, magic, puterea de a reflecta epoca, ba chiar și un anume tip de

desfășurare istorică. Japonezii sînt neîntrecuți mesteri în trecutul filigranat în narațiuni de mare rafinament. Relațiile sociale caracterizează nu numai satul ci o țară, un timp, prin ele Kurosawa răzbatînd, cu forța adevăraților artiști, către generalitatea umană. Astfel caracterizarea unui gest, a unei încăperi ori familii se unește cu moravuri, mentalități și obiceiuri mai largi pentru a izbîndi în configurarea atît a timpului revolut cît și a celui contemporan creatorului.

Isprăvile bunilor samurai sînt un manual de etică, niciodată didactic ori superficial. Aventura apare aici nu ca o ispravă excepțională ci ca un drum firesc către demnitate. Raporturile dintre samurai și țărani asediați ne duc cu gîndul la strălucitele analize sociale ale aceluiași Kurosawa din **Rashomon** ori **Barbă roșie**. Aici filmul istoric ca gen capătă conturul nuanței și capacității captării aceluia suflu intim al vieții, indiferent de epoca asupra căreia ne aplecăm atenția, noi cei din prezent.

Ghepardul

Poate că nu există imagine mai clară, și în același timp mai succintă a decăderii unei clase decît jocul pe sofa a acelor tinere aristocrate, vesele dar urite, inconștiente și degenerate, vestind în agitația lor fără sens sfîrșitul unei atitudini despre lume și a unui univers social totodată. Forța lui Visconti aici poate fi asemuită cu a lui Stendhal ori Flaubert.

«Il Gattopardo» al lui Lampedusa era romanul ideal pentru a realiza un film de implicare autobiografică, Visconti, ca și autorul romanului, fiind urmașul uneia din cele mai celebre și nobile familii ale Italiei. Avem în față o operă în care un aristocrat, crescut la școala militanță a lui Renoir și a neorealismului, analizează marxist fenomenul apusului unei clase, propria-i clasă. Prințul de Salina suportă revoluția, garibaldismul, unirea, apoi avîntul burgheziei și toate fenomenele sociale adiacente cu o seninătate nu lipsită de melancolie dar perfect lucidă. Imaginea despre conjunctura istorică, așa cum apare ea în discuțiile lui Salina, se traduce la nivelul întregii opere, ca o radiografie de maximă acuitate și finețe a dizolvării unei clase. Acest dar al observației, trecut de la realizator la personaj, și înapoi, dă filmului farmecul rar al operei perfecte, cu o muzicalitate interioară intangibilă. **Ghepardul** privește istoria cu grație dar cu o lupă neiertătoare, în care cel care a făcut **La terra trema** ori **Rocco și frații săi** își dezvăluie talentul observației sociale. Tocmai de aceea **Ghepardul** este un film istoric exemplar, deși nu folosește evenimente și personaje celebre. El reușește prin observația socială și psihologică să creioneze o epocă, ne face să-i înțelegem starea și faptele.



Unul din cei 7 samurai.
ce mai tîrziu au devenit
«magnifici»

Deși nu are evenimente și personaje celebre, un film istoric exemplar: **Ghepardul** (Claudia Cardinale și Burt Lancaster)



● Un film istoric, o aducere aminte, un avertisment

«În istorie important e să uiți. Dacă nu uiți, nu poți nici trăi, nici lupta. Așa am văzut eu istoria, cînd am lucrat la **Noapte și ceață**. Mîi vroiam să fac un monument miilor de morți, ci să-mi exprim gîndurile despre prezent și viitor. Uitarea este constructivă în istorie. Acest lucru e valabil și pe plan individual și pentru colectivitate. Ceea ce trebuie păstrat mereu în oameni, e dorința lor de a acționa. Deznădejdea înseamnă lipsă de acțiune, reprimare în sine. Pericolul este să te oprești, să nu mai poți crede în viitor.»

Alain RESNAIS

● Orice film este istoric, tot astfel cum orice film este politic

«Nu cred că putem separa foarte net «cinematograful cu costume» care situează istoria în trecut, de cinematograful istoric autentic. Bineînțeles, orice film este istoric, tot astfel cum spunem că orice film este politic; orice film implică deci o poziție fermă a povestitorului față de personaje, fapte, gesturi, față de raporturile existente între personaje, față de mentalități. Această atitudine a regizorului, modul în care e condusă povestirea și mizanscena, presupune o atitudine în fața evenimentului, a istoriei (...) A face istorie implică a găsi formele unei realități ce aparține unei epoci ce ne pare străină. A face filme istorice înseamnă, mai mult chiar decît în cazul romanelor istorice, să transformi psihic formele trecutului.»

René ALLIO

● Exteriorul prin interior

«Evenimentele istorice trebuie descrise de artist prin viața interioară, și nu prin cea exterioară a eroilor, ceea ce se traduce în plan cinematografic prin planuri foarte apropiate. Aceasta pentru a crea imagini autentice, care să concorde cu cele pe care și le face publicul, care, după părerea mea, gîndește în imagini. Prin stilul filmelor sale, un artist dă spectatorilor nu atît imaginea unei realități obiective, cît imaginea sufletului și a conștiinței sale.»

Carl DREYER

Nevoia de adevăr a filmului istoric fără ficțiune



Odată cu primele imagini realizate de frații Lumière, oamenii descopereau cu fascinație capacitatea camerei de filmat de a arăta viața în scurgerea ei reală, de a arăta **adevărul** conștient în același timp și calitățile politice ascunse în acel minunat aparat. Ceea ce se vedea pe ecran, se întâmplase adevărat și trebuia crezut...

Filme istorice întrebări contemporane

Pelicula a păstrat astfel cu rigoare, de-a lungul scurtei sale istorii, aproape memoria unui secol. Jurnale de actualități, imagini filmate pe cîmpul de luptă, cuvîntări solemne, importante momente ale dezvoltării unei țări, toate au fost cu exactitate înregistrate... Lagăre de concentrare... Orașe pustiite. Mii de morminte necunoscute... Fastuoase banchete... Armate victorioase... Importante file de istorie ce nu pot fi nicicînd rupte sau date uitării... Materiale ce oricînd pot fi remontate, oricînd pot fi refolosite, ordonate în funcție de o idee... Ideile contemporaneității ce-și analizează și își scrutează trecutul.

Angrenați în această căutare științifică a documentului revelator, regizorii studioului de filme documentare «Al. Sahia» au realizat în ultimii ani importante filme istorice, ce reușesc, de multe ori, să fie nu numai emoționante mărturii ale istoriei și să vehiculeze idei de cea mai mare actualitate, dar și să ridice multiple întrebări contemporanilor.

În cadrul acestor filme, analiza istorică este dublată mai ales de mărturiile arheologice, de analiza acestor vestigii ce ne-au parvenit de atît de departe.

Educativ, dar nu didactic

Concrețetea acestor mărturii este întotdeauna impresionantă și emoționantă. Poate de aceea filme ca **Momente din civilizația tracodacilor** (regia Petre Sirin), **Dobrogea în mărturiile arheologice** (regia Paul Cojocaru) se compun aproape în exclusivitate dintr-o succesiune de planuri detalii, ce încearcă să creeze tabloul unei epoci, al unei societăți. Obiecte de cult, obiecte de gospodărie, obiecte de podoabă, statuete, detalii de construcții, se perindă prin fața aparatului de filmat aproape întotdeauna în ideea expresă de a ne învăța, de a ne reaminti istoria patriei. Aceste frec-

vente aspecte didactice dau însă filmelor caracterul de lecție, depășind rareori nivelul strict informativ.

În acest sens, filmele **Prin arhiva de piatră a Dunării** (regia Paul Cojocaru) și **Burebista** (regia Olimpia Daicoviciu) se remarcă tocmai prin depășirea acestei limite, prin capacitatea de a sistematiza impresionantul material istoric și de a-l transforma în semnificații: permanența unui popor. Delicata camee descoperită la Capidava (pe care ne-o înfățișează filmul lui Paul Cojocaru) nu putea exista decît într-o civilizație dezvoltată, în care oamenii, apărați de masivitatea fortărețelor lor, se gîndesc și la frumusețe. Aceiași oameni au ridicat ctitoria bizantină de la Păcuiul lui Soare, mărturie grăitoare a începutului Evului Mediu românesc.

Trebuie remarcată atenția deosebită a realizatorilor acestor filme de a nu părăsi documentația istorică, de a nu introduce elemente false într-o demonstrație a cărei bază nu poate fi decît adevărul.

Filmul Olimpiei Daicoviciu, **De la Traian la Gelu**, își propune o succintă trecere prin istoria conducătorilor pămînturilor românești în secolele II—X, bazată pe ideea permanentei noastre nevoi de a ne a-

telex „Al. Sahia“

Filmele documentare ale anului 1981

În așteptarea Anului Nou, la studioul de filme documentare «Al. Sahia», se numără cu bucurie succesele din 1980 și toată lumea cugetă la ce-o să mai aducă... anul! Promisiuni sînt, și după cum bine zice zicala «Cum îți așterni, așa dormi», toată lumea își așterne... gîndurile.

●●● Ca un bun gospodar, înainte

de a începe anul, **Titus Mesaros** se întreabă **Economiile — cu ce începem?** Posibil răspuns: cu soluționarea pierderilor celor mai importante.

●●● **Dumitru Done** vrea să-și înceapă anul cu un **Răspuns la o întrebare cotidiană**, un film despre importanța design-ului.

●●● Continuîndu-și seria filmelor despre educația copiilor, **Paula Segal**, cu aceeași sensibilitate și căldură, se gîndește la valoarea educativă a jucăriilor pe care le dăruim copiilor noștri, **Pînă la 5 ani** (acesta e chiar titlul filmului), în timp ce regizorul **Mircea Săucan** urmă-

rește evoluția adolescenților din ultima clasă de liceu, ce predau celor ce-i urmează **Stateta** unor visuri îndrăznețe.

●●● **Eugen Gheorghiu**, folosindu-se de mijloacele de expresie specifice genului documentar, va contura personalitatea umană și politică a revoluționarului Ștefan Gheorghiu, propunîndu-ne o interesantă incursiune în istoria începutului misiunii muncitorești din România, tentativă cu atît mai interesantă cu cît recent am întîlnit-o și în lung-metrajul **Labirintul**.

●●● Gen de excepție al filmului documentar, reportajul va fi repre-

păra pământul, de a ne apăra ființa națională. Ceea ce încearcă să aducă nou acest film este depășirea strictei informații furnizată de documentele istorice și arheologice, prin introducerea unor elemente, exterioare genului documentar, a unor elemente de «ficțiune»: Gelu, bravul voievod, simbol al puterii de apărare a poporului nostru, străbate în fuga calului, întinse pământuri românești...

Elementul de ficțiune apare și în structura documentarului **în slujba neamului** (regia Petre Sirin), dar în acest caz, el este organic cuprins în document. Istoria neamului luga, din care face parte Sextil Pușcariu, este o mică istorie care, alături de altele, anonime, formează istoria unui popor. Această structură narativă a filmului, aproape cu cadente de poveste transmisă cu grijă din generație în generație, contribuie la poetizarea documentului brut, emoționând puternic.

Importanța detaliului revelator

Filme ca **Gazeta de Transilvania** **Memorandum** — ceea ce trebuie reamintit, Vasile Goldiș, luptă-

tor pentru Unire, Militanții pentru Unire — Alexandru Papiu Ilarian, 1 Decembrie 1918 tratează teme din istoria modernă și atenția nu se mai acordă în exclusivitate prezentării unor mărturii, ci, deoseori, meditației asupra unor idei progresiste, avansate, vehiculate de personalitățile istorice ale epocii.

Importanța în cultura română a «Gazetei de Transilvania», contribuția ei la formarea conștiinței naționale a românilor din Ardeal, este edificator redată în filmul Liliane Petringenaru. Un film în care poezia orașului Brașov, ce-și trăiește aproape în fiecare clădire istoria, se împletește cu rigoarea informației istorice; un film în care sînt inteligent exploatate posibilitățile lucrului pe pelicula alb-negru pentru crearea unei atmosfere, ce captivază și emoționează.

Aceleași valori emoționale sînt cuprinse și în filmul **Memorandum... ceea ce trebuie reamintit** (regia Pompiliu Gilmeanu), în care datele istorice sînt perfect integrate unei anume atmosfere ce caracterizează; fotografiile ale memorandumilor, mărturiile ale personalităților istorice ale vremii despre acest odios proces intentat nu numai

unui grup de oameni, ci unei întregi națiuni, alcătuiesc punctele nodale ale filmului. Dar în același timp există o anume plăcere în descoperirea unor detalii pe care istoria de cele mai multe ori le omite; obiecte neînsemnate ce vorbesc despre cei ce le-au folosit, despre gândurile și năzuințele lor. Ca acel faimos evantai — pe care nimeni nu mai știe cine l-a purtat, dar pe care anii n-au putut șterge cuvintele de îmbărbătare adresate memorandumistilor. Cît de edificator e un detaliu și cît de puțin timp are istoria pentru a-l înregistra... Filmul documentar istoric are însă datoria de a-l descoperi.

Detalii semnificative și emoționante ale vieții cotidiene apar și în filmul **1 Decembrie 1918** (regia Mircea D. Popescu), în care ni se reamintește că ziua în care s-a înfăptuit unirea, era o duminică. O zi în care toți românii și-au amintit de etapele pregătitoare ale acestui important eveniment, de Mihai Viteazul, de Școala Ardeleană, de Revoluția de la 1848, de 1877, de 1892 sau 1916. Tăieturi din presă, scrisori, diferite acte, iscălituri ce vădesc emoția pe Jurașmintul Gărzii Naționale, toate sînt mărturii ale a-vîntului celor ce-au înfăptuit prin sînge unirea Transilvaniei, ale dorinței permanente a românilor de a nu sta despărțiți de frontiere...

Preocupați de întreaga noastră istorie, regizorii studioului «Al. Sahia» și-au oprit atenția și în ultimii ani, asupra începutului mișcării noastre muncitorești realizînd filmul **Începuturi** (regia Mircea D. Popescu) care prezintă momente din istoria nașterii proletariatului românesc și creșterea rolului său în viața politică națională.

Eugen Gheorghiu în **Tricolorul** cuprinde aproape întreaga istorie a românilor plecînd de la ideea că nu există simbol mai reprezentativ pentru un popor decît drapelul său — Trecutul se leagă astfel puternic de prezent. De un prezent în care istoria se cuvine a fi cunoscută, înțeleasă și iubită.

Oana POPEIA



De la Traian la Gelu, un film semnat Hadrian Daicoviciu — scenariul, și Olimpia Daicoviciu — regia.

antat de 3 pelicule ce se prezintă ngure prin numele realizatorilor: **Virgil Calotescu** — Nu m-am născut orășean și Elogiu; **Nicolae Labrel** — România, peisaje inedite.

●●● Viața de șantier, gândurile elor ce lucrează acolo, poezia construcției și dorința realizării unor importante obiective industriale compun subiectele filmelor **Turteni**, regia **Florica Holban**, imaginea **Corneliu Dorin Gelep** și **Dulcea pa Razelmului** — regia **N.N. Mănescu**.

●●● Scoaterea casei din pământ se numește filmul ce va fi

semnat de **Gheorghe Horvat**. Nașterea unei case, cu greutatea, temerile și bucuriile ei. Poezia unui început.

●●● **Felicia Cernăianu** se gîndește să abordeze o temă, pe cît de gravă pe atît de dificilă: delincvența și lupta împotriva ei, în rîndul tineretului (**Forta colectivului**).

● Documentul de artă și-a cristalizat de mult un statut aparte, iar regizorii ce-l vor aborda anul acesta reprezintă două nume de primă importanță ale genului: **Mirel Ilieșiu** și **Slavomir Popovici**. Primul s-a oprit la universul pictorialului **Brăduț Covaliu**, în timp ce Slavomir

Popovici prin **Cronică naivă** este tentat să creeze cu ajutorul unor picturi naive, o cronică a vieții rurale.

●●● Viața și creația celui mai mare compozitor și interpret român, **George Enescu**, constituie punctul de plecare pentru filmul biografic ce va fi semnat de **Paul Orza**.

●●● Dintr-o nevoie aparent statistică, regizorul **Ion Moscu** a descoperit că **Orașul teatrelor** este Timișoara, și va porni să ne prezinte această fațetă a orașului de pe Bega.

O.P.



Trecutul din fața noastră



De la istoricii antichității pînă la cei de care ne despart numai șapte-opt decenii, niciunul nu avea cum să intuiască apariția artei ce avea să devină în egală măsură cea mai spectaculoasă, cea mai populară și cea mai reprezentativă slujitoare a muzei Clio. Mai mult decît a făcut literatura și muzica, pictura sau sculptura la un loc, sau tocmai pentru că îngloba imaginea, sunetul și cuvîntul — cea mai tînără dintre arte s-a dovedit a fi, datorită accesibilității ei la milioane și milioane de spectatori, un adevărat mesager al istoriei, o sursă inepuizabilă pentru cineasții din toate țările.

La o primă vedere, cinematograful american, conceput prioritar, de la începuturi și pînă azi, ca o industrie producătoare de bani și deci mereu în căutare de spectacol și spectaculos pe gustul marelui public, nu îți apare dominat de sentimentul istoriei. Dar la o privire mai atentă

Istoria unei națiuni, așa cum apare în istoria unei cinematografii naționale

asupra principalelor sale succese de-a lungul aproape a celor nouă decenii de existență, legătura sa cu istoria apare predominantă.

Istorie de import

Statornica alianță a filmului american cu istoria apare la început ca

un paradox. Este greu să nu constatăm că țara care a avut un aport esențial și major în invenția și producția artei cinematografice mondiale este, din punct de vedere istoric, printre cele mai tinere din lume. Să ne amintim doar că filmul american s-a născut la numai 19 ani după ce Statele Unite ale Americii își sărbătoreau primul centenar de existență. Această dublă tinerețe a făcut probabil din americani creatorii și spectatorii ideali ai acestei tinere arte, deschisă tuturor genurilor, oferind conștiinței noii națiuni ce resimțea complexul lipsei propriului ei trecut național, compensația re-creării sale, a retrăirii sale prin intermediul ecranului. De la un deceniu la altul, ținînd pasul cu schimbările mode și cu dezvoltarea tehnicii cinematografice (de la mut la sonor, de la alb-negru la culoare, de la ecranul normal la cel mic și la cel ultra-panoramic), platourile hollywoodiene s-au arătat care de care mai ospitaliere față de eroii importați din istoria din toate timpurile și din cele patru zări. Roma sau Grecia antică ne-a fost înfățișată cu dezvoltarea eroilor produși de noul continent, sub chipul unor Marlon Brando, James Mason, Kirk Douglas, Charlton Heston și alții alții. Misterioasa regină a Egiptului, Cleopatra, a împrumutat gropile Claudette Colbert, sau peste ani, rotunjimile și privirile viorii ale Elizabeth Taylor; destinele romanțate ale Cristinei, regina Suediei și ale polonezei Maria Walewska au fost încredințate «divine» Garbo; cu părul despărțit cuminte de o cărare, cu grogița sa din bărbie, Robert Taylor a purtat mantia cavalerului medieval Ivanhoe, împărțitorul de dreptate pe insula anglo-saxonă; eroii revoluției mexicane Juarez, Pancho Villa, Emiliano Zapata au fost preluați de Brian Ahrne, Wallace Beery, Marlon Brando. Exemplele sînt nenumărate căci, prin intermediul filmului, America nu se satura să descopere pentru sine gustul legendelor și al unui trecut ce nu-i aparținuse. Dar era imposibil de imaginat că scurta dar viguroasă istorie a noii Americi să nu-și creeze propriile ei legende, să nu dorească să-și fixeze pe pînză propriul ei trecut.

Mirajul conștiinței de sine

D.W. Griffith, părintele filmului american, știind probabil ca orice autentic artist că nici un popor nu poate crea artă în afara conștiinței sale naționale, a fost cel ce a inițiat cea dintîi sagă în imagini a epopeii istoriei Statelor Unite. Asemeni tînărului nostru Grigore Brezeanu, care în 1912 filmase **Războiul de Independență**, Griffith realizează în 1915. filmul cu un titlu potrivit pentru o lecție de istorie: **Năsterea unei națiuni**. Așezînd în centrul narațiunii cinematografice cel mai devastator conflict din istoria Americii — războiul fratricid dintre nordişti și sudişti — el reinvia de fapt cioc-

nirea dintre Nordul, promotor al începuturilor industrializării și al egalității în drepturi și Sudul sclavagist și economic înapoiat. Mijloace de expresie inedite până la acel moment așază filmul lui Griffith printre capodoperele istoriei cinematografului mondial. Dar ideologia sa lipsită de obiectivitate istorică (membri Klu-Klux-Klan-ului sînt eroi pozitivi, oamenii de culoare sînt negativi etc.) a menținut filmul în

centrul controverselor de peste 70 de ani. Dar meritul său rămîne acela de a fi deschis încă din timpul filmului mult interesul creatorilor și spectatorilor pentru filmul inspirat din istoria națională. Și Griffith continuă saga istorică cu **Inimile unei națiuni** (1918), **America** (1924) dedicat războiului pentru independența Statelor Unite, **Abraham Lincoln** (1930), închinat marelui președinte al recon-

cilierii americane. Războiul civil și consecințele sale aveau să fie centrul dramaturgic al multor filme, cel mai popular rămînînd pînă azi, **Pe aripile vîntului**.

Westernul — un gen istoric

Fără să respectăm cronologia, să ne întoarcem în urmă la alte mo-

Dezrădăcinații — epilog la neîndurătorul meci dintre om și cal (Clark Gable, Marilyn Monroe, Montgomery Clift, Arthur Miller, John Huston)





Filmul a preluat
marile procese
ale istoriei
(Spencer Tracy
acuzatorul fascismului
în Procesul de la Nürnberg)

mente importante din istoria continentului american, transpuse mai târziu pe ecran. Descoperit pentru europeni la sfârșitul secolului al XV-lea, noul continent fusese explorat de-a lungul coastei sale răsăritene în secolul XVI, în special de către navigatorii francezi și spanioli. În secolele XVII și XVIII, masive și repetate valuri de emigranți englezi fondaseră pînă în 1733, primele 13 colonii. După ce ele au dat și cîștigat lupta pentru independență în 1776, mirajul Lumii Noi avea să sporească și mai mult, în așa fel încît, cu aproape un secol mai târziu, în numai 30 de ani (1861—1891) pe coasta răsăriteană debarcaseră peste zece milioane de emigranți adăugîndu-se populației existente de 30 de milioane. Acest exod din a doua jumătate a secolului XIX, către o lume ce părea a tuturor promisiunilor, împlîna însă pe noii veniți cu dezamăgiri și dificultăți de tot felul. Elia Kazan a surprins în tot dramaticismul său această realitate în **America, America!** O dată debarcați, asaltul luptei pentru existență făcea ca noilor veniți să nu le mai rămînă decît să continue aventura mai departe, spre Vest. Așa a început goana spre posibilele terenuri agricole, spre ținuturile cu minereu de fier sau cărbune, și nu în ultimul rînd, goana după aur, așa cum este reflectată de Chaplin, care semna, de fapt, un film istoric. Spre Vest, mereu spre Vest, domesticind sălbăticia naturii și mai ales izgonind cu o extremă brutalitate pe locuitorii de drept și de fapt ai acestor ținuturi: indienii. Noua și teribilă migrație avea să dureze timp de peste un secol.

Industria filmului s-a născut așadar chiar atunci cînd acest exod

era pe sfîrșite și avea să-l preia idealizat sau realist, în povestirile sale, fără să-i omită niciuna din cele o mie și una de fețe. I-a revenit westernului, gen cîntat de mulți doar de divertisment, să traducă în imagini dramatica sa-gă a acestei migrații.

După războiul civil, cîteva fenomene cu totul particulare au impregnat istoria Statelor Unite. Mai întîi uimitoarea aventură a crescătorilor de vite. În acea epocă, pe tot cuprinsul continentului, se aflau în stare de sălbăticie milioane și milioane de animale nedomestice; numai în Texas vagabondau cinci milioane de bovine. Tineri curajoși și aventurieri, debarcați de curînd în căutare de o soartă mai bună, se aveau către Vest, pe drumuri necunoscute, pentru a le prinde sau pentru a le cumpăra de la cei ce le prindeau, pe sume extrem de mici: 3—4 dolari de cap, cu scopul de a le mîna către preeriile devenite un soi de aur verde, înapoi spre Est, către valea Mississippi-ului, unde le puteau revinde cu 40 de dolari capul. Primul mare traseu a avut loc în anul 1865 și s-a desfășurat pe o distanță de 2 000—2 500 km., ducînd la destinație cirezii de 2—3000 de capete. În anii următori, acest gen de expediții au devenit practică comună și totodată o rîvnită sursă de îmbogățire dar și o tentație în calea tîlharilor. Îmbogățirea era astfel plătită cu iscusință, cu o muncă istovitoare și nu odată cu viața. Acesta este momentul istoric cînd cow-boy-ul devine erou național. Theodore Roosevelt, președintele SUA între 1900—1912 avea să-l descrie astfel, amintindu-și-l din copilăria sa: «Ducea o viață liberă și aspră, cu calul și pușca sa... Nu îi era necunoscut

nici efortul, nici încercările, nici foamea, nici setea... Vedea oameni murînd... Dar simțea în vinele sale cîrgînd singele unei existente îndrăznețe... Gloria muncii și bucuria de a trăi erau ale lui...». Lui, cow-boy-ului, îi revenea în întregime răspunderea acestor expediții pe care noi le-am privit de atîtea ori, fascinați, instalați comod în scaunul sălii de cinema. Practic, nu a existat actor american, care să nu fi îmbrăcat, în semn de omagiu pentru istoria țării sale, costumul de cow-boy. S-au ținut falnic în șa Tom Mix și John Wayne, James Stewart și Burt Lancaster, Gary Cooper și Alan Ladd, Henry Fonda și Kirk Douglas, James Garner și Gregory Peck, Glenn Ford și Richard Widmark sau Steve McQueen, Paul Newman, Robert Redford, etc., etc. Și să ne reamintim secvențele de maximă emoție pe care ni le-au prilejuit cu puțin timp înainte de dispariția lor din viață, Marilyn Monroe, Clark Gable și Montgomery Clift, reînvîind în **Dezrădăcinății**, epilogul neîndurătorului meci dintre om și cal, recreînd portretele psihologice ale acestora ce la sfîrșitul marșului spre Vest erau creștați de toate cicatricele cavalcadei istorice a mai multor generații de pionieri.

Un alt capitol de istorie națională preluat de western a fost cel al începuturilor agriculturii. În 1862, la propunerea președintelui Lincoln, Congresul votează legea numită **Homestead** prin care se acorda noilor veniți privilegiul să intre în posesia a 160 de acri arabili, prin dreptul primului ocupant, cu condiția să lucreze singuri pămîntul și să nu-l părăsească timp de cinci ani. Sute și sute de filme mari sau doar mijlocii s-au axat pe conflictul dintre crescătorii de vite și fermieri. Să ne amintim doar de cursa căruțelor din **Cimarron** (1931) pentru a lua în stăpînire pămînturile din valea Cherokee Strip, din filmul lui Wesley Ruggles și rămas o capodoperă, nu numai în privința spectaculosului dramatic, ci și prin fidelitate față de o pagină de istorie. Tot așa **Cum a fost cucerit Vestul** (epopee cinematografică rezumînd experiența întregului continent prin destinul unei fiice de pionieri, din copilăria ei, din 1830 pînă la adînci bătrînețe) realizat cu ajutorul a doi dintre veteranii Hollywoodului, John Ford și Henry Hathaway în 1963, arăta de fapt, nevoia Americii de a menține în actualitate acel moment grandios și atît de specific istoriei sale.

Tot westernului i-a revenit onoarea să rețină pe peliculă trecerea de la epoca «diligentei» (John Ford în filmul cu același nume se ocupa deci tot de istorie) la cea a căii ferate. Cecil B. de Mille reușește să ne dea în **Union Pacific** (1939) o imagine a ceea ce a însemnat construcția drumului de fier, care în numai 34 de ani (din 1865 pînă în 1899) s-a extins de la 35 000 mile la 250 000 mile. Entuziasmul care a cuprins atîta America în fața noului idol de metal, ce înlesnea trans-

portul pe distanța unui continent, a fost cîntat de mulți poeți americani în poeme ce păstrau totodată nostalgia prietenosului patruped ce fusese abandonat. Walt Whitman evoca «Frumusețea sălbatică și aspră a locomotivei», vorbind parcă de un armăsar, și tot așa David Thoreau scria: «Cînd ascult mugetul calului de oțel vibrînd ca un tunet peste coline, cînd văd pămîntul cutremurîndu-se sub picioarele lui, cînd îl văd scoțînd flăcări și fum pe nări, mi se pare, în sfîrșit, că pămîntul este locuit de o rasă demnă de el».

Cu mult mai puțin onorabil rămîne portretul făcut de westernul clasic indienilor, și relatării străine de adevărul istoric a izgonirii lor de către coloniști. Westernurile anilor '60—'70 au încercat o reabilitare în sensul celor spuse de Jane Fonda: «Niciodată nu a existat un mit mai mare decît al Vestului sălbatic. El era mitul american prin excelență și cîteva decenii toți au recunoscut în mitul cow-boy-ului — înalt, puternic, simpatic, vesel, dur, generos — toată America, care părea la rîndul ei puternică, simpatică, veselă, dură și generoasă. America părea întotdeauna de partea dreptății, a rațiunii și a binelui. Dar ceilalți? Restul lumii? O, ceilalți, restul lumii erau indienii, erau bandiții împotriva cărora America luptase. Astfel mitul westernului creat de cinema s-a transformat în realitate într-o imagine falsă și periculoasă într-o capcană, în care a căzut întreaga Americă». Refuzul lui Marlon Brando în 1971 de a primi premiul Oscar, mult rîvnitul trofeu, exprima dezacordul marelui actor față de felul cum a

apărut indianul în filmul american, dar nu ca un punct de vedere singular, ci ca o poziție comună a noilor generații de cinești americani care nu mai erau dispuși să mascheze o culpă istorică și încercau, tardiv, măcar o reparație de ordin moral.

Istoria martorilor oculari

Pe măsură ce obiectivul se apropia de evenimentele secolului XX, putem spune că filmul a ținut aproape sincron pasul cu realitatea. Nu a existat simptom al vieții politice sau social-economice americane să nu-și găsească locul său pe ecran. Primul film premiat din istoria Oscar-ului **Aripi** (1927) a fost dedicat eroilor aerului din primul război mondial, și regăsim peste ani pendentul său, **Forțele aeriene** (închinat generației piloților din cel de al doilea război mondial. De la **Nimic nou pe frontul de Vest** (azi la a doua versiune) la **Ziua cea mai lungă**, de la **Patriotul** la **Patrula din zori**, de la **De aici, pînă în eternitate** la **Podul de pe riul Kwai**, sute și sute de filme au fost dedicate, așa cum scria marele reporter Cornelius Ryan, «lor, tuturor», adică curajului omenesc, sacrificiului făcut de ei toți în cele două conflagrații mondiale pentru ca libertatea și demnitatea să învingă. Filmul american nu a ocolit nici subiectele mai dificile ca cel al războaielor din Coreea și Vietnam (de la **M.A.S.H. la Întoarcerea acasă**), și adesea a făcut-o cu spirit autocritic. De pe a-

genda politicii interne, și nu putem să uităm că, așa cum se spune, «politica de azi este istoria de mîine», numeroase evenimente au trecut direct pe masa de lucru a scenariștilor și de acolo, pe platourile de filmare: prohibiția (1919—1933) a fost nucleul dramatic a zeci și zeci de filme (să ne reamintim doar de serialul cu Eliot Ness); marea criză economică din anii 1929—1930 (**Fructele miniei**); manevrele din culise privind alegerile senatorilor (**Toți oamenii regelui**) sau ale președinților (**Candidatul**, **Toți oamenii președintelui**), presiunea complexului militar-politic (**Sapte zile în luna mai**, **Furtună la Washington**, serialul **În spatele ușilor închise**), lupta pentru egalitatea în drepturi a oamenilor de culoare (**Procesul maimuțelor**, **Lanțul**, **Ghici cine vine la cină?**, **Așteaptă pînă se întunecă**), lupta sindicală a muncitorilor (**Pe chei**, **Norma Rae**)... Și paralelismul dintre realitate și film poate continua la infinit, căci istoria este viața oamenilor, a națiunilor, a societăților. Din trecut s-au născut totdeauna prezentul și viitorul, devenite la rîndul lor, într-o clipă, trecut. Iar conștiința artistului nu poate să nu reflecte această experiență colectivă din care face și el parte. Dincolo de concesiile estetice de dragul box-office-ului, dincolo de inadvertențe de dragul spectaculosului, dincolo de servituțiile modei, filmul american ne-a lăsat și el o emoționantă cronică istorică a națiunii de dincolo de Atlantic.

Adina DARIAN

Timp de un secol migrația cirezilor a fost un fapt istoric
(Cum a fost cucerit Vestul de John Ford și Henry Hathaway)



film și istorie

O reconstituire
în care
nu s-a preocupat
nimic (Cleopatra în regia lui
J. Mankiewicz)

Sase actrițe în căutarea unui personaj numit Cleopatra



«Miturile sînt făcute pentru ca imaginația să le anime», spunea Albert Camus.

Simbol al feminității și abilității, capitol veșnic neîncheiat al «divinităților» istoriei, Cleopatra a devenit cu fiecare pagină scrisă despre ea de oamenii de teatru (Etienné Jodelle; «Cleopatra captivă» — 1552, William Shakespeare: «Antoniu și Cleopatra» — 1606; G.B. Shaw: «Cezar și Cleopatra» — 1901 — sînt doar cele mai cunoscute) sau de cineaști, un mit.

Născută în anul 69 î.e.n., cunoscută sub numele de Cleopatra a VII-a (înaintea sa au mai existat alte șase regine egiptene cu același nume), este fiica lui Ptolemeu Auletes, după a cărui moarte își dispută tronul Egiptului cu fratele ei minor Ptolemeu «Copilul», reușind să-l înlăture și să domnească între anii 51—30 î.e.n. Prima sa întâlnire cu romanii, respectiv cu Marc Antoniu (istoria nu consemnează nimic cu privire la Cezar) este dictată de interese politice dar și de speranța de a-și lărgi regatul. Abia în anul 37 î.e.n., îmbinînd cu multă iscusință interesele politice cu ambițiile personale, Cleopatra devine soția lui Marc Antoniu, căsătorie nerecunoscută de legea romană și prin care Marc Antoniu, trezind nemulțumirea și invidia Cetății Eterne, înceta de a mai fi un adevărat roman.

Un asemenea personaj de excepție, redus la dimensiunile unui om obișnuit, deci cu calități și defecte, devine Cleopatra prin simpla aluzie făcută de Pascal cu privire la nasul ei: «dacă ar fi fost mai scurt, ar fi schimbat fața lumii...»

...A schimbat însă fețele actritelor lumii care i-au dat viață pe marele ecran.

Theda Bara sau Cleopatra vampă

La numai patru ani după **Cabiria**, filmul lui Pastrone, considerat prima superproducție istorică în 1913 realizatorul american Gordon Ed-

wards inaugura seria filmelor despre regina Egiptului, regizînd **Cleopatra**, film pe genericul căruia figurau: Theda Bara (în rolul titular) și Thurston Hall.

Theodosia Goodman, devenită Theodosia De Coppet și în sfîrșit relansată de William Fox sub numele (considerat misterios și straniu) de Theda Bara, debutase în 1914, iar în următorii doi ani devenise deja vedetă. Această actriță cu ochi mari, pătrunzători, puternic machiați aruncînd de pe ecran priviri ucișătoare bieților spectatori buimăciți din sală, deschidea seria femeilor fatale, a vampelor ecranului.

Charlotte Brodier, o Cleopatra «năbădăioasă»

În vara anului 1925, regizorul Ion Sahighian, afirmat încă de pe atunci ca unul din valoroșii oameni de teatru români, discipol al marelui Paul Gusty, localizează și adaptează pentru cinema, împreună cu Jean Georgescu (interpretul principal), una din comediele la modă scrise de Labiche, «La Tour de Sainte Gudule», botezînd-o în românește **Năbădăile Cleopatrei**. Cu multă vervă, lăsîndu-se antrenat el însuși de umorul spumos al situațiilor comice create de șirul de anacronisme voite, regizorul își demitizează eroina, privînd-o cu detașare, ironic, în spirit caragialesc. În distribuție mai apăreau o serie de actori ai Teatrului Național, ca: Ion Fintesteanu, Gheorghe Ciprian (în rolul lui Crasus

Năbădăile Cleopatrei
al lui Ion Sahighian
cu Charlotte Brodier



căpitan roman), Charlotte Brodier (Cleopatra), Sonia Cluceru, A. Pop Martian, Alexandru Giugaru și mulți alții. În amintirile sale despre «Filmul românesc de altădată», neuitatul regizor Jean Mihail descrie, făcând haz de necaz, condițiile precare în care s-a turnat filmul lui Șahighian, notînd printre altele: «...secvența care reprezenta viziunea lui Gută Burdănescu despre Cleopatra a fost realizată la Moara Ciurel. Acolo a fost amenajat, pe o întindere fără case împrejur, «pustulul Egiptului» unde Cleopatra primea în cortul ei pe Marc Antoniu, care venea într-o mașină «Ford», îmbrăcat și el în costumele epocii, însă cu guler tare la gît».

«Principala calitate a noului film românesc, **Năbădăile Cleopatrei** — scria cronicarul ziarului «Facia» — stă în aceea că demonstrează o realitate importantă: avem artiști de cinematograf; judecat ca o demonstrație, filmul realizat cu tragere de inimă, cu remarcabilă pricepere și cu talent de domnul Ion Șahighian, e bun»...

Claudette Colbert sau Cleopatra în baie...

În 1913, o micută pariziancă, Lily Chauchoin, emigra cu părinții săi în America. La 22 de ani norocul îi suride: debutează în filmul lui Capra **Pentru dragostea lui Mike**, iar doi ani mai târziu este aleasă de însuși O'Neill pentru rolul Adei Fife din piesa sa «Dynamo». Cariera celei care devenise Claudette Colbert, marea vedetă americană a anilor '30-'50, începea sub semnul șansei de a lucra alături de cel mai mare regizor al vremii: Lubitsch, Cukor, de Mille, Capra. În 1934, an în care i s-a atribuit premiul Oscar

pentru rolul din **S-a întîmplat într-o noapte de Capra**, Claudette Colbert dă viață unei Cleopatre, pentru Casa Paramount, în regia lui Cecil B. de Mille.

Se pare că filmul (în care îl avea ca partener pe Henry Wilcoxon) nu a reușit să depășească condițiile unei superproducții oarecare. «O superproducție Paramount destul de carnavalescă, avînd drept «clou» baia Claudettei Colbert. Și atît!» nota malitios criticul Georges Sadoul.

Vivien Leigh: Cleopatra tigresă...

Gabriel Pascal, producător și regizor de origine română, născut la Arad în 1894, obține în anul 1936 exclusivitatea transpunerii cinematografice a lucrărilor dramatice ale lui Bernard Shaw, chiar de la autor. Cinci ani mai târziu Pascal transpune pe ecran **Cezar și Cleopatra**, film despre care chiar el scria: «Acest film îmi displace profund, consider că este strălucitor... de plictisitor!»

Cuceritorul text al lui Shaw, celebritatea actorilor: Vivien Leigh, Claude Rains, Flora Robson, Stewart Granger ca și partitura muzicală a nu mai puțin celebrului Georges Auric nu au putut salva filmul lui Pascal în fața cronicarilor: «Se spune că filmul ar fi costat un milion de lire sterline — nota mai târziu același Georges Sadoul — și a fost un eșec îngrozitor cu tot numele lui G.B. Shaw, cu toată creația inteligentă a lui Claude Rains și cu toată apariția junelui prim Stewart Granger».

Iar despre superba Vivien Leigh, deținătoarea premiului Oscar pentru rolul din filmul lui Victor Fleming, **Pe aripile vîntului**, nu s-a putut spune, în ciuda eforturilor sale vizibile, decît că a realizat în **Cleopatra**,



În 1915 era idealul femeii în stare a dezlănțui pasiuni (The-da Bara , Cleopatra «vampă»)

Două nume celebre în istorie: Antoniu și Cleopatra. Două nume celebre în istoria filmului: Vivien Leigh și Laurence Olivier

A luat Oscar-ul, dar nu pentru această Cleopatră (Claudette Colbert și Charles Laughton)



**Cea mai costisitoare
Cleopatră:
Elizabeth Taylor**



La un subiect
atit
de «serios»,
cum puteau
lipsi
parodiile?
(Buster Keaton
și Gloria Swanson
în *Antoniou
și Cleopatra*)

o interpretare în spiritul textului într-o mizanscenă neadecvată.

După șase ani, alături de Laurence Olivier, Vivien Leigh, interpretând rolul Cleopatrei din piesele lui Shaw și Shakespeare, a reușit, ce-i drept pe scenă, nu pe ecran, să-și demonstreze adevăratul talent făcându-l pe decanul criticii dramatice engleze Ivor Brown să exclame: «În cele două interpretări ale Cleopatrei, ea știe să fie și tigresă și pisică».

**Pascale Petit și Cleopatra în
euroscopie**

Anne-Marie Petit, devenită Pascale Petit (cea pe care o știm — de pildă — din filmul lui Astruc, *O viață*, după Maupassant) n-a rezistat nici ea tentației de a o înfățișa pe Cleopatra în filmul lui Victor Tourjanski, *Cleopatra*, o regină pentru Cezar turnat în 1962. Pe genericul filmului mai puteau fi citite numele unor actori ca Akim Tamiroff, Gordon Scott, Rik Battaglia.

În afara faptului că Pascale Petit era foarte tânără și frumoasă, că Gordon Scott îi dădea replica în rolul lui Cezar demn și autoritar, filmul nu se ridica la nivelul unei realizări de excepție, menținându-se în aceleași limite ale genului: decururi gigant, mulțimi impunătoare, costume pitorești și somptuoase, fast, totul pus în valoare prin culoare (Eastmancolor) și publicitatea făcută în jurul «euroscopului», unul din multele nume ale cinemascopului.

**Elizabeth Taylor... Cleopatra
cea mai costisitoare**

În 1963, 20th Century Fox încredința regia filmului de mare spectacol, *Cleopatra*, unuia dintre regizorii americani pe a cărui carte de vizită figurează premiul Oscar pentru scenariu și regie acordat filmului *Totul despre Eva*: Joseph Mankiewicz.

Ulterior, regizorul va refuza în mod deliberat să citeze filmul *Cleopatra* în filmografia sa și nu e greu de înțeles de ce: o Liz Taylor frumoasă și mai seducătoare ca niciodată, un Richard Burton și un Rex Harrison de zile mari, 37 milioane de dolari cheltuiți pentru realizarea uneia din cele mai fastuoase pelicule ale cinematografului mondial și totuși, «în ciuda prețului costisitor și a lungimii record n-a depășit cu nimic Cleopatrele precedente» — notează din nou Georges Sadoul, adăugând cu aciditatea sa caracteristică: «În loc de patru ore, această Cléo pare să dureze de la 5 la 7» (aluzie la filmul lui Agnès Varda, *Cléo de la 5 la 7*, care, datorită ritmului foarte lent, i s-a părut aceluiași critic interminabil).

Să credem oare că Elizabeth Taylor a încheiat capitolul Cleopatrei în film? Cine poate ști!

Iosifina STELLI

Mărirea și decăderea super producției

O fotografie
de reclama
de la o premieră
din 1913:
*Ultimele zile
ale Pompeiului*



Soarta filmului s-a dovedit a fi strâns legată de acest cuvânt astăzi sugerând desuetudine și superficialitate, produs comercial și neartistic...

Nu știu dacă se cuvine să încercăm a reabilita vocabula, pentru că ea într-adevăr desemnează filme în marea lor majoritate marcate de aceste defecte, dar se cuvine a-i menționa și unele calități, care fără s-o absolve, ne vor dovedi că merită a fi cercetată cu interes...

Ca să fim clari de la bun început, vom spune că și Méliès, în raport cu producțiile lui Lumière, fabrica filme superproducție, cam acesta fiind raportul dintre modestul și sobrul dejun al lui Bébé și *Călătoria în lună* sau *Aventurile baronului Münchhausen*... Tot astfel față de Méliès *Asasinarea ducelui de Guise*, produs de actorii Comediei franceze va părea o superproducție... În amplexarea subiectului, a forțelor umane folosite, în această peliculă gloria înlocuind numărul.

Cu orice preț, grandiosul

Superproducția se naște astfel nu ca o idee a cuiva ci ca un fenomen

**Super-grandoare,
super-fast,
super-montare,
super-vedete.
Dar super-ideea?**

men derivat din însăși încercarea grăbită și nestăvilită a cinematografului de a cuceri lumea și arta. Pentru publicul care mergea la cinematograf ca la o minune de bălci, grandioarea unor filme ca *Ultimele zile ale orașului Pompei* ori *Cabiria* avea să producă un șoc. Italienii reiau povești jumătate legendă, jumătate istorie și imaginează pe seama lor drame puternice, introduc personaje pitorești (Maciste, de exemplu), desfășurări de fapte palpitante, preferabil catastrofe sau mari bătălii. Desigur azi imaginile și gesturile nel par exagerate dar în epocă ecoul a fost formidabil. Cine-

matograful se dovedea a fi altceva decât ultima extravagantă la modă, și astfel prin sugerarea și folosirea abilității acestui sentiment: grandiosul adus sub cele mai felurite forme pe ecran: mulțimi, decoruri și peisaje imense, desfășurări impresionante, interpretări sfâșietoare și grandilocvente, cinematograful își câpăta dreptul în fața marelui public și a specialiștilor de a-și croi drum spre sufletul omenesc asemenea cu oricare dintre arte, de a impresiona și de a reprezenta epoca în care există. Acest fapt se datorează, desigur, numai în parte folosirii acestei calități a ecranului, de a cuprinde mulțimi și de a exprima fapte mărețe, dar nu e mai puțin adevărat că fără ele impunerea filmului ar fi avut loc într-un ritm mult mai lent și mai obscur. Așa cinematograful a intrat pe poarta din față a istoriei și culturii devenind instantaneu arta nr. 1 ca audiență și influență. Marile personalități ale epocii — literare, plastice, muzicale — vor lua contact, ba chiar vor colabora la acest «boom» al noii arte. După D'Annunzio se filmează primele superproducții în înțelesul pe care-l dăm noi azi cuvântului: subiect mare — preferabil antic — ca să pară mai mare,



Istoria Romei, înviată și re-înviată pe ecran (Christopher Plummer în *Căderea imperiului roman* al lui Samuel Bronston)

Ca și Cleopatrele, Elenele din Troia au fost mai multe... (Rossana Podesta, una dintre ele)



Reconsiderarea genului, când intervine un regizor de prestigiu (*Spartacus* al lui Stanley Kubrik, cu Kirk Douglas)



drame puternice, eroi supraoameni în luptă cu soarta nemiloasă. Decururi și figuratî pe măsură, D'Annunzio în calitate de scenarist a redactat chiar și inserturi la *Cabiria*, film realizat de Pastrone (1913). Exemplul italian va fi urmat curînd și de Hollywood, unde Griffith realizează cel mai scump film cunoscut în cinematograful pînă atunci: **Nasterea unei națiuni**, cu vedete (Lillian Gish) și scene tari (bătălia de la Pittsburgh, asediul unei familii, urmări incununate de izbîndă) vor asigura filmului un succes orbitor. Mai important însă este faptul că filmul folosea — pentru prima oară integral și coerent — un limbaj filmic specific, care îi dădea dreptul să-și cîștige o autonomie față de restul artelor ce pînă atunci încercaseră să-l ia sub tutelă: teatru, pictură, literatură etc. Cu Griffith, arta filmului își cîștigă certificatul său de maturitate, și aceasta petrecîndu-se într-o superproducție de audiență și răsunset mondial, lucrul nu mai putea fi ignorat de nimeni. Iată deci superproducția stînd la prova vasului numit «cinema», conducîndu-l victorioasă către drumuri încă misterioase. Va urma **Intoleranță**, film cu care Griffith se va depăși pe sine și vremea sa, sau superproducția care îl purtase spre glorie, îl conduce de astă dată spre marginea prăpastiei. Imensa reconstituire a Babilonului care a stîrnit imaginația tuturor istoricilor și invidia contemporanilor a rămas mulți ani, din lipsă de mijloace, neatînsă în inima Hollywoodului, reamintînd celor de acolo că gloria și măreția fără limite pot avea și fețe triste. **Intoleranță** este prima capodoperă a cinematografului, dar pe succese de prestigiu și pe ceea ce vor scrie istoricii, ea vrea bani, adică public, vrea o cît mai mare audiență. Pentru ea izbînzile artistice sînt cumva străine și indiferente. Dacă se întîmplă bine, dacă nu iarăși bine, important e să intre lumea în sală atrasă de zgomotul și hărmălaia vizuală și mai tîrziu sonoră care se face în jurul acestor producții gigant. Astfel, în culmea gloriei, superproducția își dovedea și ascunsele vicii care mai tîrziu îi vor săpa supremația, pe atunci pîrînd a fi de nezdruccinat.

Capodoperele anticomerciale

Odată cu dezvoltarea limbajului filmic, subiectele au început însă să se retragă din sfera grandiosului cu orice preț, din antichitățile obscure și nemăsurate, spre adevăruri mult mai simple și, pentru producători, mai puțin costisitoare, dar cu un succes și o putere de impresiune de cele mai multe ori superioare. Personalitatea unui Chaplin, Murnau ori Pudovkin se va afirma împotriva acestui curent care părea la un moment dat de nestăvilit și care cerea cu orice preț istoriei să fie bombastică și pe cît posibil de larg desfășurare.

Superproducția nu dispare însă cu totul, ea subzistînd atît prin

dorința producătorilor de a face rețete sigure cât și prin ambiția unor realizatori ca Fritz Lang în **Nibelungii** sau Abel Gance în **Napoleon**. Acest din urmă film repetă într-un fel istoria **Intoleranței**: o capodoperă imposibil însă de exploatare în circuitul comercial datorită lungimii și dificultăților tehnice de proiectie. Forma originală va fi îmbucătățită, ca și în **Intoleranță**, pentru a încăpea în spațiul obișnuit al unei proiectii.

Muzică, dans, fast

Sonorul oprește pentru o vreme disimularea acestui gen, care fără a mai avea gloria primilor ani, continuă încă să reziste cu succes. Costul foarte mare și condițiile speciale cerute de începutul filmului sonor vor conduce filmul în interior. Superproducțiile acestor ani vor fi musical-urile. Supremăția muzicii și distracției apare cu un fast și o constanță mult mai mare decît a, acum învechitelor filme mute. Tot felul de minuni vor fi centrul de atracție al unor filme care se vor cit mai luxuase și cu o expresie încrețenită de pe Broadway: «De mare montare». Vedete înconjurate de dansatoare minunate, în costume care îți iau ochii, în decoruri care se străduiesc cu orice preț să întrecă orice imaginație de lux și complicate încrengături baroce. Vedeta de cinema, campioana de sport, copiii minune, tot ce era celebru la acea oră va fi chemat la Hollywood pentru a face musical. Cei mai buni compozitori, coregrafi, scenariști, tehnicieni specializați în această producție se vor strădui să facă gloria lui Fred Astaire pe ringul de dans, a Soniei Henje pe gheață, a lui Esther Williams pe sub apă și a lui Judy Garland... prin voce.

Musicalul va fi deci acel Sesam care părea să înghiță toate succesele, și numai producții care au trebuit să apeleze din nou la desfășurări de forțe: **Pe aripile vîntului** sau supervedetele din romane supercelebre («Lă răscruce de vînturi») i-au putut pune supremăția la îndoială.

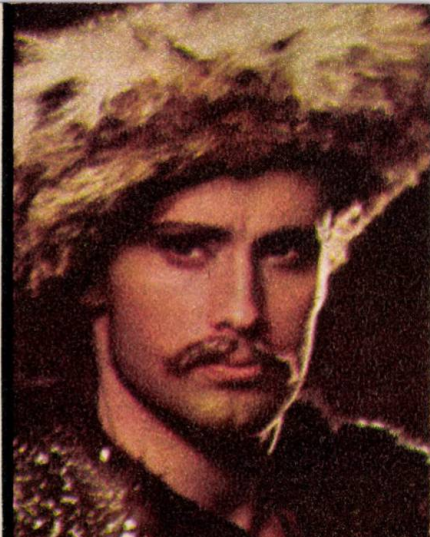
Apariția și disimularea extrem de rapidă a televiziunii aveau să pună cinematograful în fața unei dileme și a unei panici din care la început nu a reușit să iasă decît cu vechile mijloace care păreau interzise televiziunii din cauza formatului ecranului și costului exorbitant. Monștrii sacri, devize fabuloase și montări dincolo de ce poate fi conceput au reinviat superproducția. Antichitatea a devenit din nou calul de bătaie. Romanii s-au dezlăntuit încă o dată, recucerind tot ce era de cucerit, destrăbălîndu-se cît erau să se destrăbăleze fără să sufere cenzura și să îngrădească libera difuzare a filmelor, suferind cît erau să sufere pentru a înduioșa. **Cleopatra** a murit din nou mușcată de serpi, **Cartagina** a fost din nou distrusă. **Ben Hur** și-a alergat din nou celebra cursă de cvadrigă, **Cezar** s-a certat din nou cu **Antoniu**... în sfîrșit monștrii sacri ai filmului au fost

îmbrăcați și dichisiți pentru a apărea pe ecran în posturi cît mai covârșitoare. Important nu era să ai talent ci să ai un nume. Rex Harrison, Richard Burton, Heston, Conery, Orson Welles s-au travestit în toți împărații și conducătorii militari posibili, Elizabeth Taylor și tot restul de dive au fost dive ante era noastră, și gata. Succesul a fost uriaș, moda însă, ca orice modă, a trecut.

Prezentul superproducției nu renunță însă așa ușor la fantasmale pe care singură și le-a construit. Foarte curînd, cu un buget enorm, cu supervedete de talia lui Peter O'Toole și Malcolm McDowell s-a realizat **Caligula**, moment de grandomanie a producătorului în care obsesiile erotice se amestecă cu ambiții vag estetice. Orice urmă de idee a fost cu înverșunare alungată în favoarea unui spectaculos gol și apăsător.

Superproducția a murit. Trăiască superproducția!

Spectatorii veneau în sălile de cinema nu de dragul acestor producții-gigant care goleau buzunarele producătorului pentru a-l umple și mai virtos la loc, ci pentru că pur și simplu le era dor de filme. Sala de cinema și-a recîștigat de la sine spectatorii. Istoria a revenit în matca normală și astăzi dacă se mai fac superproducții, în afara unor întîrziate **Căderi ale imperiului roman** și altele de același gen este pentru a folosi vasta experiență în filme în care desfășurarea de forțe este cu adevărat necesară artistică. Doar citeva exemple: **Război și pace**, în cinematografia sovietică, **Dacii** și **Mihai Viteazul** la noi, **Potopul** ori **Cavalerii teutoni** la polonezi s.a.m.d. Istoria națională, care trăiește viu în inimile fiecăruia dintre



Superproducție în cel mai bun înțeles al cuvîntului, dar și al artei (Potopul cu Daniel Olbrychski)

noi a preluat o parte din datele și uneltele superproducției folosindu-le însă în scopuri nobile, adică în slujba artei. Prin acest progres putem considera epoca de glorie a superproducției încheiată. Ea a intrat la rîndu-i în istorie și așteptăm cu nerăbdare primul film multigrandios, tulburător și grandilocvent care să ne evoce aceste vaste desfășurări de forțe care între ridicul și sublim și-au cîștigat dreptul de cetate în inima cineaților.

Virgil TOMA



Superproducție, doar ca mijloace... (Faraonul cu George Zelnik și Barbara Brylska)

Nu există dramă istorică în afara lui Shakespeare



O mentalitate aparte pare să guverneze raporturile dintre cinematograful englez și istorie; lipsește — dintre ele — acea stare de reculegere de obicei pioasă (dar nu odată timorată sau chiar crispată) în fața evenimentului evocat, stare ce caracterizează atâtea și atâtea producții de ambiție ale altor cinematografii. Aceste din urmă filme se străduiesc mai întotdeauna să revendice din istorie **exemplarul** pentru a-l restitui contemporanilor cu vădite intenții moralizatoare sau pur și simplu didactice. Există un adevărat «complex al istoriei» — și mai ales cinematograful interbelic l-a ilustrat copios — care acționează inhibitoriu asupra celor mai feluriti autori de film determinându-i să eludeze — involuntar sau nu — complicatul factor uman care se ascunde dincolo de spectacolul istoriei. Lăsând de o parte pletera inevitabilă de pelicule de serie «B» pe care și englezii — ca și oricare altă cinematografie națională — le-a produs de-a lungul timpului, vom fi nevoiți să constatăm că unele din operele care se aliniază categoriei au fost semnate de nume ilustre, care au direcționat — prin alte realizări — adevăratul drum al filmului însular de sorginte istorică. Căzul cel mai semnificativ este, probabil, cel al lui Sir Laurence Olivier. Lui îi aparține (ca interpret, alături de Vivien Leigh) și **Lady Hamilton** (regia Aleksander Korda), o destul de banală poveste de dragoste, plantată pe un fundal istoric celebru, prilej de a reaminti lumii, într-un moment critic al celui de-al doilea război mondial (1941), supremația absolută a flotei britanice; lui îi aparține și **Henric al V-lea** (de data aceasta în dublă ipostază — interpret și regizor), film de referință în seria ecranizărilor shakespeareiene, dar film încă obsedat de teatralitate în formă și necesitatea glorificării unei anume imagini a Angliei (a unei Anglii victorioase și, mai ales, îndreptățită să învingă) în conținut. Tot lui Laurence Olivier i se datorează și acel memorabil portret al lui Richard al III-lea (din filmul omonim, din nou în regia celui — de nerecunoscut! — ce jucase pe vremuri în **La răscruce de vânturi**), remarcabilă tentativă de implicare a (încă) noii arte, cinematograful, în fascinantul și nesfârșitul univers al caracterelor și pasiunilor create de marele Will.

Am introdus în discuție numele lui Shakespeare, legându-l de cel al lui Olivier (acesta fiind, cred, primul autor de film — pe plan nu numai britanic, dar și mondial — care a descoperit în Shakespeare unul din cei mai importanți scenariști ai tuturor timpurilor), pentru că prezența lui impunătoare, atât de solid și definitiv implantată în perimetrul culturii engleze, este una din cheile — dar nu singura; căci altele, din istoria culturii și a conexiunilor socio-culturale se mai pot invoca — care explică decisiv eliberarea cineaștilor britanici de acel «complex al istoriei» de care vorbeam mai înainte. Familiarizarea, intimitatea (consolidată odată în plus de comuniunea etnică) cu opera geniului de la Stratford nu pot să nu modifice substanțial căile de abordare în artă a fenomenului istoric. Căci, pentru Shakespeare, istoria nu a fost niciodată o relicvă moartă, încrămățită, în fața căreia creatorul nu poate încerca decît strădania modestă și respectuoasă de «a-i da viață» (conform unei expresii uzitate, dar — vail — atât de irelevante). Pentru el, istoria a fost un lut pe care l-a modelat mereu, indiferent la maleabilitatea sau rezistența materialului, preocupat doar de viabilitatea noilor structuri făurite, de eternitatea umană pe care o înglobau. Toată galeria de Richardzi și Henrici, de Cezari și Falstaffi, conturată de el în culorile și umbrele vii ale unui realism romantic de o înspăimî-

tătoare armonie, nu datorează mai nimic reconstituirii trudnice și migăloase a cercetătorului de arhive (muncă pe care totuși o făcuse, dar «cu dezinvoltură» să spunem), ci mult mai mult zborului fabulos al imaginației, pornit spre înalt din abisuri de cunoaștere și trăire umană.

Reîntorcându-ne la Laurence Olivier, va trebui să



Cutremurătoare această falsă istorie a lui Richard..
(*Richard al III-lea*, al lui Laurence Olivier, cu Claire Bloom)

observăm că, în **Henric al V-lea**, ceea ce nu poate apare astăzi drept o apologie a eroismului în sine, lipsită de conotații umane mai adânci, îndepărtată de acea acută disecție a mecanismului puterii pe care piesele «istorice» ale lui Shakespeare o presupun de cele mai multe ori, este — de fapt — o prelungire în film (e drept, accentuată de decupajul lui Laurence) — a unor limite conținute de însăși opera shakespeareană. **Henric al V-lea** este o piesă cu puține contigente, stilistice și de fond, cu celelalte care alcătuiesc celebra «serie» a cronicilor; scrisă într-un moment de conciliere a autorului cu regalitatea, piesa idealizează programatic istoria, fapt explicabil la o cercetare mai amănunțită a conjuncturilor epocii. Ecranizarea (datînd din 1945, anul victoriei aliaților asupra lui Hitler) reia, tot programatic, această mare temă a gloriei, opțiune superficială, desigur, în perspectivă metafizică, dar argumentată plauzibil de contextul politic.

Richard al III-lea — filmul, ca și piesa — sînt amîndouă desprinsе de comandamentul conjunctural. Nu este cazul să discut, acum, valoarea plastică propriu-zisă a ecranizării lui Laurence; mai importantă

mi se pare semnificația pe care o are filmul pentru acea mentalitate, dezinhăbată specific englezească, de abordare a istoriei, pe care alte opere, ale altor autori, o vor preciza și mai riguros, dar pe care Laurence a prefigurato-o în **Richard**. Fundalul pe care-l imaginează pentru Anglia lui Richard este adeseori dezolant, populat mai mult de rămășițe deloc falnice ale unor nesfârșite bătălii (bătăi?) scornite din ambiții echivoce; fundal puțin generos cu orgoliile naționaliste. Lumea «așa cum e», adică și violentă, și crudă, și grevată de nenumărate prejudecăți și, mai ales, cumplit de nestatornică. Bunul plac și lipsa de scrupule domnesc în voce, justificările (cite sînt) sînt formale, dacă nu chiar aberante. Peste toți și toate planează umbra acestui geniu rău care este Richard al III-lea, inteligentă malefică ieșită din comun, o «floare a răului» capabilă să exercite — în ciuda aparentelor monstruoase — o stranie seducție. Trădarea este motorul permanent al intrigii, fie că este inspirată de Richard, fie că se întoarce împotriva lui. Dacă este o justiție în actul final al doborîrii lui Richard, atunci este o justiție de o imanență cu totul ascunsă, căci faptele care o pregătesc, care o împlinesc pînă la urmă, nu aparțin unor eroi, ci tot unor sperjuri. Nimic înălțător, deci nimic exemplar în această dramă a lui Richard. Și totuși, cită emoție, cît adevăr uman în acest film despre grandoearea și decăderea puterii! Realitatea istoriei nici nu mai are relevanță (cîți din spectatori o știu?) în fața adevărului absolut pe care îl conține, în plan uman, această cutremurătoare falsă istorie a lui Richard. Arta este, în acest caz, mai puternică decît istoria.

Vorbind despre Shakespeare, despre Laurence Olivier, despre filmul istoric englez, se cuvine să înțirzim o clipă asupra momentului **Hamlet**. **Hamlet** un film istoric? Afirmatie contestabilă, căci libertățile pe care și le asumă aici Shakespeare față de istorie, (ca și, la rîndu-i, Laurence Olivier față de Shakespeare) sînt și mai mari decît cele din **Richard al III-lea** (unde își permitea, de pildă, să-l facă pe Machiavelli să primească lecții politice de la Richard!). În plus, nici nu mai vorbește despre istoria țării sale, căci Hamlet este nefericitul prinț al unei vagoi Danemarce (dar acesta nu este un argument, **Spartacus** rămîne un tip de film istoric chiar dacă e făcut de americani). Ecranizîndu-l pe **Hamlet**, Laurence Olivier și-a luat libertatea de a fi ascetic pînă la vago, limitînd istoricismul din film la puține amănunte — și acelea stilizate, generalizate deci — de decor și costum, suficiente ca să nu facă din **Hamlet** un film «abstract», desprins din locuri și timp, să mențină prezent în spectator **sentimentul** istoriei, în consecință — distanța necesară meditației filozofice lucide. **Hamlet**-ul lui Laurence deschide un drum posibil al filmului istoric, rareori continuat de urmași. Dar un drum.

Influența lui Shakespeare mi se pare hotărîtoare și pentru operele care au marcat evoluția cinematografului englez după «momentul Laurence». Iată trei filme reprezentative ale genului, martori ale unor orientări diferite, dar avînd — nu numai prin Shakespeare — un numitor comun: **Beckett** (regia Peter Glenville, cu Peter O'Toole și Richard Burton), **Un om pentru eternitate** (regia Fred Zinnemann, cu Paul Scofield în rolul principal) și **Pentru patrie și rege** (regia Joseph Losey cu Tom Courtenay). Din Shakespeare descind, în aceste trei filme, violența conflictelor, duritatea caracterelor, asprimea consecințelor, Fidelitatea față de datele istoriei poate că este, în ele, mai puțin labilă decît în opera dramaturgului. Dar libertatea de interpretare a istoriei, de folosire a datelor ei doar drept premise ale unor demonstrații de fiecare dată originale, teziste aproape, își trădează fără greș originea. Comună le mai este acestor trei filme, suprapunîndu-se formației shakespeareene preexistente, contaminarea cu spiritul «tinerilor furioși», iconoclaști ai conventionalismelor și prejudecăților, «libertini» în discutarea tabu-urilor sociale.

Cei trei sînt, în schimb, mult diferiți față de «stilul Laurence» în ceea ce privește realismul interior al montărilor. Eleganța gesticii, distincția dicției (o,

celebra dicție a lui Laurence!) sînt părăsite în favoarea unui realism crud — nu odată învecinat cu naturalismul — al imaginii și al sunetului, în care prozaicul și informal capătă valoare de semnificant artistic. Este firesc, căci strigătul de revoltă al «furioșilor» nu putea porni decît de la datele incontestabile ale unor adevăruri imediate. Negatia furibundă se face, mai ales, prin etalarea probei evidente, la îndemîna oricui. Dar — nota bene — acest realism extrem îl îndepărtează de Laurence, nu de Shakespeare...

«Stilul Laurence» nu dispăre însă cu totul. Un exemplu strălucit (plasat însă în alt sistem de referințe valorice) îl constituie **Regele Lear**, al lui Peter Brook (film de televiziune prea puțin comentat și programat la noi). Libertatea scenografică îl apropie în primul rînd pe Brook de Olivier. **Lear**-ul lui Brook este desprins de orice contingente discutabile, așa cum Elsinorul lui **Hamlet** alcătuia, în suita sa de scări și coridoare, o lume, un univers abstras locurilor comune...

Într-o ordine a preferințelor mele în mod cert controversabile, Shakespeare revine pe primul loc în rîndul umbrelor ascunse dincolo de ecranul filmului englez, odată cu **Leul în iarnă**, filmul lui Anthony Harvey, în interpretarea magistrală a lui Peter O'Toole și Katharine Hepburn. Totul în acest film mi se pare inspirat de o carte scrisă la Straford de un Will contemporan. Dragostea și ura coexistă aici într-o nouă cutie a Pandorei, violența strălucește ca o rouă cerească între virtuțile incinse de patimi și sentimente, realismul ajunge nu doar crud, ci hilar (de neuitat cadrul cu găinile și porcii amestecîndu-se printre picioarele «eroilor»), suprealismul poetic are frumusețea fragilă și miraculoasă a unor secvențe din Antonioni (**Zabriskie Point**) ca în scena finală a plecării reginei, într-o corabie feerică, sub tipete de păsări sălbatice, în iarnă... (păunii din **Amarcord**-ul lui Fellini nu-și au tot pe aici obîrșia?) Nu m-a interesat niciodată ce spune istoria, la această pagină deschisă a **Leului**. Dar imaginea ei cinematografică, chiar dacă nu o contrazice, o întrece în adevăr. Și, în definitiv, nu asta înseamnă Shakespeare?

Dinu KIVU



O moștenire
shakespeareană:
libertatea
de interpretare
a istoriei...
Un om pentru eternitate,
în regia lui
Fred Zinnemann, cu
Paul Scofield

Port, veșminte, podoabe de ieri pînă azi



**De la simplitatea
rafinată
a costumelor
la echilibrul
personajelor
(George Constantin
și
Ion Dichiseanu)**



Istoria este o carte vie. Ea se exprimă cu pregnanță prin fenomenul artistic, influențat la rîndul său de condițiile economice, politice, sociale. O că-
le directă de înțelegere a ei stă în relatarea vizuală a momentelor-cheie ce se consemnează în viața unui popor. Această înțelegere se poate realiza în bună parte, pe o arie largă de difuzare prin intermediul peliculei, deci a filmului istoric.

Dar pentru că mijlocul face parte din adevăr ca și rezultatul, trebuie ca cercetarea adevărului să fie ea însăși adevărată și deci să devină veridică. A fi adevărată înseamnă a arăta rezultatele esențiale, sensul epocii, gîndirea istorică legată de trecut și proiectată spre viitor. Numai astfel fenomenul istoric se face înțeles de contemporaneitate. Argumentele se găsesc în vestigii arheologice, iconografice, documente scrise, legende, literatură...

Deoarece costumele sunt un rezultat al mentalității epocii, al raporturilor sociale, al condițiilor economice și etice, el nu poate fi o simplă ambiție documentară, un pre-

**Costumul în
filmul istoric:
un rezultat,
un mijloc,
niciodată
un scop
în sine**

text ornamental; astfel din rezultatul documentării cercetate pentru o epocă istorică anume, trebuie selectat doar ceea ce servește tematica filmului și adevăratului sens istoric.

În filmul **Tudor**, «jălbarii» purtînd pe cap tăvile cu paie aprinse (pentru a atrage atenția domnitorului și a li se face dreptate), erau îmbrăcați în

cămăși de sac, lungi pînă în pămînt, ca cele ale osîndiților la moarte. Convoiul acestor țărani obidiți, prin identitatea îmbrăcămîntii, devenea un personaj-simbol, demonstrînd condiția de exploatare inumană în care trăiau.

Țăranii din comandamentul militar al lui Tudor nu au fost îmbrăcați cu costumele gătănate ale locului de baștină, ci cu simple cămăși albe și sumane neornamentate, care prin linia lor sobră sugerau echilibru și măsură. Documentarea care m-a sprijinit a fost cea a costumului țărănesc de pe fresca bisericii de la Pojogeni.

În filmul istoric există elemente de documentare ce nu pot fi omise, deoarece, eliminîndu-le, epoca ar rămîne neidentificată (de exemplu, talia la epoca Empire, coturnul și toga lumii antice). Însă datorită de a demonstra prin costum psihologia personajelor, condiția lor socială, continuitatea istorică, datoria de a aduce eroii în înțelegerea contemporană prin esențializarea caracteristicii costumului, devine adevărata răspundere a creatorului. În filmul istoric, un fapt important îl constituie realizarea corespondenței din-

tre personajul-erou și imaginea lui existentă în conștiința colectivității. (În filmul **Tudor**, eroul poartă costumul din tabloul lui Aman și nu cel din descrierea biografiilor lui contemporani, integrându-se astfel imaginii prin care a intrat în conștiința poporului).

Cromatică a unui film istoric trebuie să respecte paleta dominantă a epocii în care se desfășoară acțiunea dramaturgică. Prin culoare se poate exprima și sublinia condiția psihologică. Culoarea poate deveni personaj, indicând ierarhii în ceremonial și stabilind raporturile date. Culoarea albă era purtată numai de domnitor și familia lui în epoca fanariotă, de pildă; a fost dat ucuz domnesc de pedepsire pentru cei ce nu respectau această regulă.

În filmul **Dacii**, una dintre preocupările majore ale scenografiei a fost adecvarea culorii. Pe reliefurile de pe Columnă și de pe metopele de la Adam-Clisi ori alte vestigii arheologice, nu se puteau găsi argumente pentru o condiție cromatică ce putea fi adaptată. Argumentul a venit pe altă cale: al tradiției, al structurii materialelor naturale: în, cinpă, lână. S-au vopsit fire de lână în culorile presupuse a fi fost vopsite cu culori vegetale (coji de nucă, foi de ceapă). În amestecul acestor fire vopsite și revopsite s-a căutat să se imite piatra, iarba arsă, pământul și deseori în film, personajele și figurația contopită cu natura se identificau într-att în spațiul peisagistic încât nu erau perceptibile deosebi în momentul cînd începeau să se deplaseze.

Dramaturgia filmului **Dacii** mă obliga, ca în afara costumelor de luptă, să realizez vestimentația unor condiții sociale variate, costume obișnuite sau ocazional-festive, pe care nici o documentație nu putea să mi le ofere. Totuși această lume trebuia creată și făcută veridică, corespunzînd pe de o parte epocii și pe de alta așteptărilor spectatorilor contemporani. Un rege dac nu trebuia «construit» prin analogie cu regii convenționali pe care îi regăsim în superproducțiile «clasice» gen peplum — despre lumea antică. Peste o cămașă țesută de mină din lână nealbită, peste opincile asemănătoare cu cele țărănești de azi, Decebal purta o mantie așezată pe umăr ca un strai ciobănesc, de culoarea lînii coapte, mărginită de un chenar negru, lat (prevestitor prin culoare a unui destin tragic), brodată cu fir de aur (ca o exprimare a condiției regalității). Această broderie luată de pe o veche fotă, se lega plastic cu coiful de aur de la Cotofenești. Acest coif — anterior perioadei lui Decebal — nu a fost ales exclusiv pentru frumusețea sa ornamentală, ci și pentru faptul că poartă în el însemnul de putere războinică și religioasă în același timp. Însemn al cumului pe care putea regaliații îl reprezenta. Permanența am sugerat-o prin unele ornamente de costum. Am justificat această idee prin integrarea în or-

namentația costumului fiicei lui Decebal — Meda — a «altitei». Acest ornament, care a avut la origine poate un sens etic, religios, social (astăzi rămas ornament) l-am regăsit incizat pe statuetele de la Cîrnu și în portul țărăncelor de azi. El a trecut de-a lungul mileniilor, rezistînd timpului.

Pentru eroul filmului **Burebista**, nu am avut nici un indiciu documentar semnăind o descriere a costumului sau o efigie a regelui regilor. Textele istoriei contemporane lui și ulterioare — menționînd curajul, personalitatea și demnitatea personajului — au dat contur imaginii pentru realizarea costumelor necesare dramaturgiei filmului. Mantia pînă la pămînt, țesută de mină din culori mai închise și mărginită cu blană de lup, am vrut să confere personajului — grandoare, forță, demnitate. Prin textură însă am legat-o de un specific al trăsăturilor poporului nostru. Haina lungă albă și mantia de aceeași culoare, purtată cu precădere în scenele de interior, am dorit să evoce prin simplitate, un echilibru și o liniște născută din siguranța pe care i le confereau sentimentele profund umane, înțelepciunea politică.

Haina de luptă, de piele de cerb, neagră, haină scurtă, cu o vădită rigiditate, trebuia să simbolizeze dirigenție și hotărîre. În scenele de familie — la masă cînd mîncîcă ciorba de ștevie — îmbrăcămînta este un itar și o simplă cămașă de lână. Ina, adolescența nepoată, are în costum elemente ale cămășii țărănești pe care o găsim azi la țărăncile de la Sarmizegetusa și la țărăncile de pe metopele de la Adam-Clisi. Marama prinsă de un ornament circular al capului evocă gîteala de cap a pădurencelor și în același timp, ornamentul cilindric de pe capul zeiții pontice.

Celții, un popor cu elemente de costum specifice, au păstrat în film coiful cu coarnele laterale pe care documentarea ni-l indică oriunde este vorba de apariția acestui popor.

Lumea pontică este evocată prin «drapajul» cunoscut din veșmintele lumii antice, prin moliciunea materialelor din care au fost făcute costumele și prin culoarea albă preponderentă.

În cazul căpeteniei dace și a poporului dac din filmul «**Burebista**» am căutat să păstrez o legătură cu costumele dacilor din filmele anterioare (**Dacii**, **Columna**) pentru a nu rupe firul de permanență ce trebuia evocat.

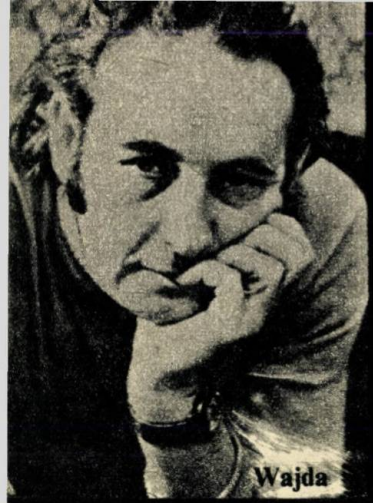
Astfel, inspirîndu-mă din vestigiile civilizației întemeiate pe aceste pămînturi și din ceea ce s-a păstrat — nealterat — în veșmîntul și zestre populară pînă în zilele noastre, m-am străduit să demonstrez — și cu mijloacele artei scenografice — ideea scumpă nouă tuturor, a permanenței noastre în spațiul carpato-dunărean.

Hortensia GEORGESCU

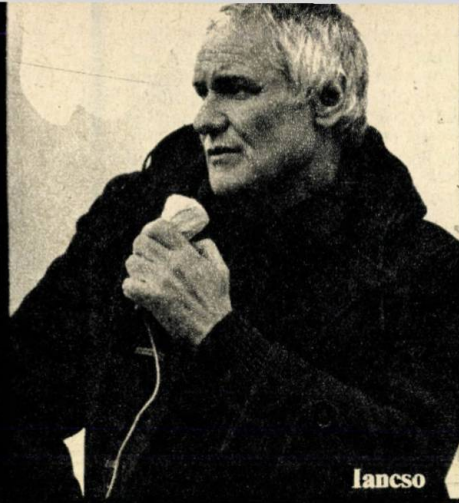


Costumul mereu în consonanță cu imaginea din conștiința spectatorului (Mircea Albulescu în **Dacii și **Emanoil Petruș în Tudor**)**

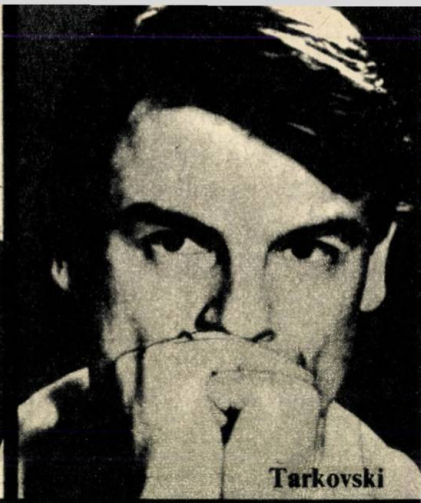




Wajda



Iancsó



Tarkovski

Martori ai unui timp în care apele s-au ales de uscat



În marele capitol al relațiilor cinematografului cu istoria, numele lui **Wajda, Iancsó, Tarkovski** — adevărată tripletă de aur — semnifică continuarea la intensitatea proprie personalităților lor de excepție, a nobilei chemări a filmului socialist de a se înscrie în istorie într-un chip unic: purtători de cuvânt ai spiritualetății și ai crezurilor politice ale unor popoare care și-au impus destinul, care și-au făurit istoria, ei sînt creatori ai unei arte de o tulburătoare — artistică — și relevantă — din punct de vedere politic — unicitate. Prin ei, pe drumul care vine dinspre Dziga Vertov și Eisenstein, filmul analizează mecanismele înscrierii în istorie renunțînd la orice balast descriptiv — contemplativ, căci această înscriere înseamnă, în primul rînd, considerarea destinului uman — privit drept o categorie istorică — poate ineluctabilă a unei neîntrerupte curgeri dinspre trecut către un viitor ce trebuie înțeles și asumat. «În istorie ne instalăm — îmi spunea în 1969 Miklós Iancsó — pentru a fi siguri că sîntem pe un tărîm unde oamenii s-au trezit, au înălțurat a-mănuntele cotidiane, s-au apropiat mai mult de esențe». Tocmai pentru că sînt artiștii martori ai unui timp în care apele s-au ales de uscat dar și, bineînțeles, dintr-o profundă propensiune către meditația cu încărcătură filozofică pe marginea istoriei, unul dintre motivele centrale ale

creației lor este cel desemnat de raporturile individului cu istoria. Luminate din unghiuri diferite, înveșmîntate în nuanțe deosebite și transmise în modalități proprii registrului artistic al fiecăruia, problematica omului confruntat cu imperativele epocii, a transformării opțiunilor în angajare, luarea de conștiință, adieziunea sau izolarea, prețul tragic al erorii, căutarea unei soluții existențiale care să împace — după formula sociologului Max Weber — «propria responsabilitate cu morala și factorul politic» — iată reduse la cîteva linii extrem de subțiri, direcțiile ce dau una dintre definițiile artei cinematografice a unui Wajda, Iancsó, Tarkovski.

«O generație contaminată de moarte»

...astfel își numește cineastul polonez generația căreia îi aparține, reluînd o formulare a scriitorului Tadeusz Barowski, «o generație cu totul aparte, produs al istoriei țării noastre din anii războiului și care a văzut lucruri atît de îngrozi-

toare încît totul îi se citea pe chip, se exprima în oricare dintre actele lor; în tablourile lui Andrzej Wroblewski, în scrierile lui Tadeusz Borowski, în jocul lui Zbigniew Cybulski, prezența morții... O obsesie, cea a oamenilor care au trăit epoca crematoriilor din lagăre».

Această obsesie a morții resimțită ca individ este convertită de regizorul Wajda în întrebarea neliniștitoare care, într-o formă sau alta, va reveni în majoritatea filmelor pe care le-a semnat: prin ce se definește omul în fața istoriei? Prin opțiunile sale, vine răspunsul din patru puncte cardinale ale creației, cineastul operînd aici cu nuanțe ce exprimă complexitatea, caracterul nu de puține ori contradictoriu, refuzat maniheismului în raporturile individului cu istoria. Suportul opțiunii îl constituie înțelegerea la timp și pînă la capăt a mișcărilor vizibile, dar și a celor interioare ale istoriei. Cine așină ori cine nu are curajul discernerii, «cui îi bate ceasul», cine se mai lasă legănat de false iluzii, plătește totul, ca pe o vină tragică. Poate nu întîmplător eroii

primelor filme ale lui Wajda, tineri nevoiți să aleagă înainte de a fi avut vreme să-și contureze o biografie personală, sint confrunțați, aproape violent, cu eșecul, ca și cum autorul ar dori să arunce întrebarea: vor mai avea tăria să ia totul de la capăt? Vor mai avea putere băieții din **Canalul** care au parcurs «o neagră traversare a Styxului» pentru ca la liman să-i aștepte — cine nu-și amintește imaginea celor două cizme, ca doi piloni de nesurmontat, să refacă experiența? Întrebarea rămîne deschisă, implacabilul va fi introdus mai târziu, o dată cu capodopera **Cenusă și diamant** (1958), cu eroul ei Maciek Chelmicki, devenit simbolul tragic al neputinței de a desăvîrși inserarea în istorie, de a o înțelege, cum spuneam mai sus, pînă la capăt. În ziua de ruptură, acea care masca trecerea de la război la pace, tînărul cu ochelari fumurii continua să lupte dar pentru o cauză pierdută de data aceasta. Absurdității actelor sale, pe care o resimte fulgerător dar prea târziu, îi corespunde un sfîrșit absurd, pe maldanul cu gunoarie. Una dintre cele mai celebre «morți» din istoria cinematografului, jucată dincolo de orice limită a duranței emoționale de către Cybulski, cu acele zvîcnite de animal muribund și paradoxale tipete de nou născut — a fost și va fi mereu citată ca o condamnare a istoriei neiertătoare. După cum, sub aceeași boltă a semnificațiilor se înscrisă și rătăcirea eroului din finalul filmului **Cenusă...**, bîjbîind orb pe întinderile înghețate ale unui pămînt străin, victimă a mitului napoleonian. Nesiind de partea cui se află cauzele drepte, confundind promisiunea nesăbuită și orgolioasă cu realitatea, protagonistul s-a trezit participant la orori, iluminarea fiind, și în acest caz, tîrzie, inoperantă. Dar, se va întreba din nou — și ne va întreba — într-un alt film al lui Wajda, extrem de mobil și tenace în tatonarea tuturor fețelor problematicei căreia i s-a dedicat — este vorba de **Peisaj după bălăie** — cine are șansa salvării din coșmar, precum tînărul intelectual — răsărit mai înainte în paginile scriitorului amintit la început, Tadeusz Borowski, după nuvela căruia a fost realizat filmul — cine a traversat infernul pentru a se instala într-o realitate încă difuză, mai poate găsi energia necesară unei noi opțiuni? Întrebarea este răscolitoare, incitantă, asemeni întregii creații a cineastului care a găsit mereu alte nume unei obsesii fundamentale: în ce măsură omul este obiect pasiv al istoriei și în ce măsură este subiect al ei? Accentul, necesar în discursul wajdian, al refuzului individului de a fi acest obiect pasiv, îl degajă unul dintre ultimele filme ale cineastului, **Omul de marmură**, ce se așează, organic, într-o creație de o coerență proprie marilor realizatori, pentru a demonstra cu noi argumente, că existențele înseși înseamnă participare la istorie.



Omul se definește prin opțiunile sale
(*Arta de a fi iubit*
filmul lui Wajda,
cu Barbara Kraftowna
și Zbigniew Cybulski)

«M-am străduit să exprim cu disperare, necesitatea speranței»

Aplecat asupra unor metafore de o mai mare generalizare și deschidere filosofică, cineastul maghiar Miklos Iancso, plasează problematica raporturilor dintre individ și istorie sub semnul unei fragilități dure-roase. «Ceea ce mă interesează — spunea Iancso — este suprafața aceasta extrem de crudă a contactelor umane, atît de lesne convertibile în opresiune, socială sau particulară. În acest ultim plan, Bergman a întreprins analize extraordinare. Eu sau Wajda încercăm să o surprindem în latura ei socială». Spre deosebire de colegul său — cu care de altfel a și colaborat — Iancso își plasează fasciculul de lumină asupra situațiilor postrevoluționare, el

fiind, prin excelență, cineastul explorării potențialului dramatic al acestor stări, în care structurile noi încă nu s-au definit în întregime, dar punctele cu trecutul s-au rupt, în care idealurile sînt confundate cu realitatea și în care, nu de puține ori relațiile dintre oameni chiar printre cei pînă ieri egali ca statut, sînt supuse unor modificări tragice. Ca în versurile de început ale lui «Macbeth», în care frumosul se transformă în urît și binele în rău, mecanismele manipulării individului în condițiile unei istorii încă confuze (iată încă una dintre obsesiile lui Miklos Iancso — manipularea omului) izbucnesc să dezintegreze solidaritatea și să strecoare trădarea, **Sărmanii flăcăi** fiind determinați, încetul cu încetul, să devină delatori. Spațiile în care își plasează cineastul filme-



Stilul
inconfundabil
al lui Miklos
Iancso
(*Rapsodia*
maghiară)



**Încercătura
de semnificații
a oricărui
film semnat
Wajda
(Cenușa
cu Pola Raksa
și Daniel Olbrychski)**

le, mereu aceleași întinderi ale pusei, nedispuse să ocrotească omul, ci din contră, să-l demaște, neliniștitoare prin imensitatea lor ostilă și în care aparatul vinează realmente mișcarea, sint propice leit-motivelor ce străbat practic întreaga creație a regizorului, de la **Așa am venit la Rapsodia maghiară**: hăituiala, spaima, umilința, represiunea — teme din împletirea și despletirea cărora artistul dezvoltă adevăruri tulburătoare despre fragilitatea și totodată forța ființei umane. Lanco este creatorul unor pagini unice în istoria cinematografului contemporan, decodate ca tot atâtea ipostaze ale condiției umane în momentele de paroxism al istoriei; poate nimeni altul pînă la el, nu a izbutit să investească imaginea unor trupuri goale, denudate, pentru a fi schingiuite sau doar umilite, cu atîta puritate, simbol al unui mister al făpturii umane pe care nici o forță potrivnică nu îl poate ucide. După cum casele singuratice, aproape înghițite de spațiu, adăposturile înjghebate, raritatea refugiului în care, din păcate, și aici moartea ajunge omul (iarba în care mor soldații din **Roșii și albi**), ca și mișcările, celebrele mișcări «jancsosiste» în cercuri și zigzaguri ametoitoare (stilul consumă însăși substanța filmului) în care oamenii se caută fără a se atinge, sînt tot atîtea imagini-cheie ale unui discurs despre pînda disperării și însoțirea speranței în inexorabilele jocuri ale istoriei. Căci așa cum mărturisea artistul iubitor de paradoxuri și la nivelul formulării: «În toate filmele mele m-am străduit să exprim cu disperare, necesitatea speranței».

**Adevărata știință și răbdare
a căutării**

Pe drumul de la metaforă la para-

bolă, ne îndreptăm spre creația celui de al treilea cineast care participă la tema noastră, Andrei Tarkovski. Chiar dacă momentele de culminație ale istoriei, cum sînt războiul lui Wajda, revoluția (post)revoluția la lanco nu sînt regăsite ca atare, ca unic fundal și catalizator al relațiilor individului decît în **Copilăria lui Ivan**, restul creației topind epocile și evenimentele pentru a crea sentimentul timpului devorator, istoria este prezentă, cu imensa ei forță acaparatoare și devastatoare. **Copilăria lui Ivan**, filmul ce îi plăcea atît de mult lui Sartre, nu este doar imaginea ororilor revăzute cu ochii copilului, ci o parabolă despre războiul care pregătește omenirea pentru moarte. La vîrsta lui, micul Ivan a trăit totul, în putina lui biografie

s-au revărsat toate experiențele, de la vîrsta jocului a trecut brusc la cea în care poate să vină și chiar vine sfîrșitul ca o condamnare a monstruoziității momentelor de rățăcire ale istoriei.

În capodopera sa, în **Rubliov**, dintre multele motive de meditație ale cineastului, se desprinde, ca fundamental, cel al raporturilor omului cu epoca; călătoria lui Rubliov prin timp are ritmurile și intensitatea unei descinderi în bolgiile infernului, credința lui fiind că fiecare individ dispune de puterea de a protesta, de a nu se alinia urîtului și nedreptății. Într-un secol al barbariilor, artistul genial alege drept formă a strigătului său, tăcerea, închiderea în muțenie, refuzul comunicării. Rubliov va străbate o parte a existenței sale ferecat în propria sa lume, incompatibilă cu cea exterioară, păstrînd pentru sine încrederea în geniul omului simplu, de partea căruia se află viitorul: înălțarea balonului meșterit din cojoace, intrarea în posesia secretului clopotului urnit din pămînt de către tînărul ucenic, vorbesc despre această nealterare a speranței. Ideea revine și în ultimul film al lui Tarkovski, **Căluza**, conceput și el ca o călătorie, inițiată, de data aceasta asumată în trei, artistul, omul de știință și omul simplu. Într-un timp și un spațiu ale nimănui, cel care are adevărata știință și răbdare a căutării este omul simplu, care nu va trage după el nici un balast, eliberat de orice impuritate a curiozității. Pe o filieră de cultură tipic rusească, cu rădăcini în marea literatură, Tarkovski își spune cuvîntul, încă o dată, cu strălucire, afirmîndu-și încrederea în OM, ca atare, dincolo de toate încercările istoriei.

Magda MIHĂILESCU



**Conștiința artistului
față în față cu epoca sa
(Rubliov de
Tarkovski, cu Anatoli Solonițin)**



Prin film **de(spre) război** se poate înțelege orice peliculă inspirată de un conflict armat, însă termenul e consacrat mai ales pentru filmele celor două conflagrații mondiale. Oricum, fiind abundent exemplificată (numărul total al peliculelor «de război», în lume, trece de 60 de mii), această din urmă grupare poate constitui singurul obiect al unei analize. Mai mult, ea oferă avantajul unității tematice și posibilitatea paralelei stilistice. De fapt, despre un stil al filmelor de război nu se poate vorbi, însă o marcă specifică este inerent prezentă pe de o parte la filmele primului război mondial, pe de altă — la filmele celui de al doilea, indiferent de data realizării, adică de distanța în timp față de eveniment. Ne aflăm, încă, prea aproape de ambele conflagrații, ca să le tratăm ca pe poveștile adevărate ale altor vremi. Coexistăm generații trecute prin ambele flageluri și generații aflate în umbra consecințelor ultimului război. Iată de ce, spre deosebire de alte capitole ale filmului istoric, aici nici un cineast nu-și va permite licențe cinematografice flagrante, atitudini superficiale reprobabile, necum contradicții de fond cu realitățile faptice. Unde se produce distincția dintre filmele inspirate de primul război mondial și cele inspirate de al doilea este caracterul conjunctural — istoric, politic, social — al celor două conflagrații.

Atracția spectacolului războinic

În perimetrul narațiunii istorice, cinematograful a dovedit o promptitudine reportericească. Evenimentelor, grandioase ori mărunte, le-a făcut loc cu generozitate pe ecran, fără scrupule de ordin estetic. Mai întâi, ținea să-și valorifice aptitudinea de înregistrator fidel, vocația de interpret subtil putea să-și o împlinească sau nu, era o problemă de opțiune. Afirmații valabile și pentru filmul de(spre) război. Nici nu se născuse bine și se simțea atras de spectacolul belic. Prin Lumières, Méliès, părinții săi — fiecare în felul personal mai aproape de realism sau preferind ficțiunea — reconstitua încă prin 1897, scene de război. Inaugurase o tematică, ocazia nu-i scăpase. Ba se arăta și profetic: în 1913, Méliès propune o conflagrație mondială (**Crimele umanității**), iar Frescoût povestește bătălia lungă a artileriei germane (**Moartea asupra Parisului**). Deși aflat în stadiul copilăriei mute, cinematograful ține ritmul războiului, peliculele se succed rapid, ficțiunea alternează cu reportajul, ambele — puse în slujba stimulării avântului național. De remarcat că aici se vedește pentru întâia oară ambiguitatea intențională a imaginii realiste de pe ecran: reportajele de front, fruste, sint primite și privite cu circumspecție; dincolo de relatarea directă, misiunii propagandistice i se substituie o notă acuzatoare. Cît privește

filmele de ficțiune/reconstituire, din aceeași perioadă, ele transformă handicapul absenței coloanei sonore în avantaj: schematismul lor le aduce un plus de dramatism, ceea ce, pe plan ideatic, se traduce în câștigul unei forțe mobilizatoare. Din punct de vedere stilistic însă, filmul ca artă este ucis de conjunctura belică. Războiul, oferind substanță epică inepuizabilă cinematografului, îi oprește cristalizarea mijloacelor de expresie, îl abate spre sfătoșenia dramaturgică și îi impune adăugarea dimensiunii sonore.

Cîștigurile pe plan formal, survenite după al doilea război mondial, nu afectează filmul de(spre) război. Acesta nu poate asimila inovații de limbaj, căci caracterul net realist al tematicii distruge ambiguitatea originară a imaginii cinematografice. În filmul de război, cinematograful își pierde o capacitate esențială, un avantaj estetic primordial față de literatură — polisemia limbajului vizual.

Despre război, fără a-l arăta

La poli opuși, ar fi două exemple reprezentative pentru tendințe prețuite în cinematograful modern: **Nopate și ceață** (Alain Resnais, 1956) ca germen al realismului magic, constituit din materiale de arhivă, însă depășindu-și condiția de

film documentar, realitatea brută fiind reinterpretată, la montaj, prin concepția structurală a autorului și **La umăr, arm!** sau, cu titlul de notorietate, **Charlot soldat** (Charlie Chaplin, 1918), pentru precocitatea curajului demitizator, tradus în imagine prin apelul la burlesc, la gagul vizual aparent blasfemic, dar rezonând în drama tranșelor. Apogeul demitizării îl atinge **Supa de răță** (Leo McCarey, 1933) într-un film în care războiul nu este decât enunțat, ca amenințare iminentă, dar cu atât mai acut înfierat prin grotescul mașinării diplomatice.

Două din cele mai sugestive personificări ale războiului se înscriu, prin **Hiroșima, dragostea mea** (Alain Resnais, 1959) și **O absență îndelungată** (Henri Colpi, 1961), la capitolul «urmări și consecințe», mai corect «traume psihice», oferind imagini mai terifiante decât cele ale înclășărilor de forțe armate: personalități mutilate (calitatea esențială, comună acestor filme, este explorarea vizuală a chipului, completată cu hieratismul gesturilor interzicînd o desfășurare teatrală a interpretării actoricești). Iar dacă «virfurile» filmului de(spre) război își extrag substanța din chiar factologia epocii, aceasta este, însă, reflectată prin destine individuale,



film
și istorie

surprinse în momentele impactului cu istoria: **Zboară cocorii** (Mihail Kalatozov, 1957) este o perfectă demonstrație a adecvării instrumentului operatoricesc la meandrele evoluției dramatice; **Diamantele nopții** (Jan Nemec, 1964) duce limbajul filmic la o maximă epurare de detalii redundante, mizînd cu precădere pe elocvența montajului; **Duminică la ora 6** (Lucian Pintilie, 1966) potențează realitatea obiectivă cu datele realității subiective, pe teritoriul memoriei obsedante.

Există unghi obiectiv?

Indiferent de valoarea artistică a peliculelor, în filmul de război, amprenta națională este mai pregnantă decît în alte filme. Războiul înseamnă, pentru orice națiune, o implicare



Ziua cea mai importantă din istoria țării noastre: Eliberarea
(*La poștile albastre ale orașului*, filmul lui Marin Preda și al lui Mircea Mureșan, cu Romeo Pop, Dumitru Furdui, Aurel Cioranu)



Urmele lăuate în conștiințe, de război
(*Absență îndehungată*, filmul lui Henri Colpi cu Alida Valli și Georges Wilson)

țară, dar și prin «Leul de aur» primit la Veneția, a demonstrat adevărul curajos al unui film antipatriotard: lipsa de apetit belic al soldatului italian. Cu **Iluzia cea mare** (Jean Renoir, 1937) rafinamentul francez e pus cu subtilă persuasiune în slujba ideii pacifiste scumpe unei țări aflată în ajunul Ingenunchierii ei. **Pentru țară și rege** (Joseph Losey, 1964), datorat unui cineast american, reușește — paradoxal — să demonteze mecanismul rigid al armatei britanice cu accentele specifice «free cinema»-ului insular. **Trei** (Alexandar Petrović, 1965) este, poate, cel mai iconoclast din producția de filme iugoslave inspirate de războiul partizanilor, rămînînd fidel adevărului istoric într-o formulă artistică originală. În care dramatizmul vizual atinge o eficiență înaltă. **Din Și eram tineri** (Binka Jeliakova, 1960), mai mult decît din alte pelicule bulgare apropiate valoric, se degajă, deopotrivă, statornicia idealurilor și puritatea năzuințelor generației războiului, lirismul filmului accentuînd contrapunctul sentimentului durerii înăbușite. Omenia

simplă și caldă a eroului din **Balada soldatului** (Grigori Ciuhrai, 1959) devine, în schema fluidă a tramei, simbolul poporului sovietic marcat de tragedie, dar neschimbat în datele sale fundamentale, native. La fel, drumul personajelor din **Canalul** (Andrzej Wajda, 1957) e semnificativ pentru modalitatea sa tragică. **Trenuri strict supravegheate** (Jiri Menzel, 1966) îmbină sarcasmul cu lirismul, calități care au generat, prin fuziune, optimismul melancolic al multor filme din cinematograful cehoslovac. Undeva în Europa (Geza Radvany, 1947), film de mare sugestie imagistică și cu o narațiune eliptică, devine o acuză directă a erorilor războiului. Pentru a păstra proporția, luînd un singur exemplu în cadrul fiecărei cinematografii naționale, la noi **Viata nu iartă** (Manole Marcus și Iulian Mihu, 1959) novator ca expresie în epocă, prin articularea temporală a acesteia și prin plasticitatea cadrelor, are meritul de a evidenția importanța vitală, pentru poporul român, a războiului de unitate națională.

Sergiu SELIAN

totală. Cînd filmul de(spre) război a reușit să sugereze ori să redea a-ceastă amprentă, a dovedit că s-a apropiat cu sinceritate de obiectivul său. Țările beligerante în cele două conflagrații mondiale, aflate de o parte sau de alta a baricadei, au intrat cu încărcătura lor de tare și virtuți în reprezentările cinematografice, în imagini inevitabil parțiale, dar adesea reale.

Dacă **Noi, copiii minune** (Kurt Hoffman, 1959) recurge cu detașare la satiră pentru a reconstitui fanatismul german antebelic, în schimb **Pămînt spaniol** (Joris Ivens, 1937), deși documentar și datorat unui cineast străin, transmite cu patos gravitatea preludiului tragediei iberice. **Marele război** (Mario Monicelli, 1959), prin scandalul stîrnit în

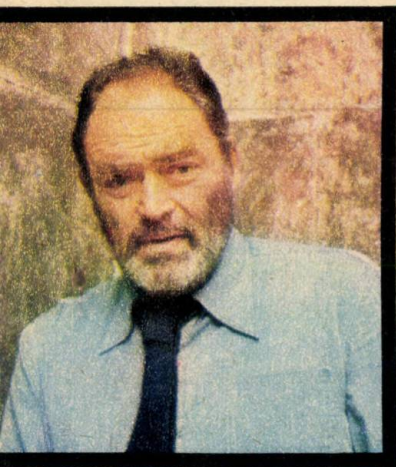


Cap de serie pentru acele filme cu un bărbat sosit de pe front
(*Balada soldatului*, filmul lui Ciuhrai cu Evgheni Urbanski)

Ce credeți că s-a spus demn de a fi reținut despre dvs.? Ce regretați că nu s-a spus



C singură întrebare și 64 de răspunsuri. Tot atâtea autoportrete ale actorilor noștri. Desigur nu sînt toți și nici nu s-a spus tot ce era de spus. Pentru că, dincolo de dorința de a vă prezenta actorii — în direct — am încercat să luăm temperatura momentului într-o relație care ar trebui poate să ne preocupe mai mult: relația actor-critică-public. Avem convingerea că, la sfîrșitul anchetei, veți ști mai multe despre «profesiunea: actor» și despre «arta sa poetică».



Profesiunea: actor

Cred cu disperarea încăpătinată a omului ce nu are decît o singură soluție în viața lui, adică în profesia lui:

că **actorul profesionist** este o constantă de valoare în filmul românesc.

Cred cu încăpătinare că pînă la urmă se va vorbi pe larg, serios, **profesionist** și despre truda actorului. Aștept! Aștept!

Mircea ALBULESCU

Arta mea poetică

...S-a spus chiar că sînt prea șatenă pentru un rol atît de frivol (vezi personajul Ela din filmul **Între oglinzi paralele**).

S-au scris despre mine și vorbe bune și considerații exterioare dar toate, vizau, din păcate... rolurile pe care le-am interpretat deja. Sincer vorbind, sînt mai mulțumită de (faptul de) a nu fi acceptat să joc în niște filme decît de ceea ce am făcut. N-aș vrea să se creadă că aceste cuvinte vin dintr-o supărătoare vocație a nemulțumirii. Optimismul nezdruncinat mă face să aștept în continuare roluri semnificative în cinematograful românesc pe care îl doresc de competitivitate mondială. Aprecierea care mă onorează cel mai mult e legată de debutul meu în **Ilustrate cu flori de cîmp**: se referea la suflul dramatic, la forța privirilor, la semnificația tăcerilor. Cu neprefăcută modestie cred că formularea e un compliment; dar ea se apropie de «arta mea poetică», de ceea ce cred că trebuie să fie interpretarea în film. Cred în folosirea cît mai epuizantă a circumvoluțiunilor ce ne definesc. Toți mîncăm dimineața pline mai mult sau mai puțin prăjită și ne turnăm fel de fel de ceaiuri dar, cînd vezi în cadru doar asta, nimic fundamental nu răzbate de dincolo și autenticul după care gonim rămîne artizanal. Nu cred în aceste filme cu «bătăie scurtă», sirguincioase

și nedecisive în care banalul rămîne chiar ce este — «îngrijorător de neartistic».

Îmi doresc roluri esențiale, dincolo de gesturile mărunte ce se cer compuse, de tonele de vorbe ce le mitraliem gratuit, filme în care, ce se întîmplă cu un om e sublim, tragic, niciodată derizoriu, în care o anume privire, dintr-un anumit unghi și numai acea privire, îți poate da senzația de dilatare sau maximă concentrare; o întoarcere de cap și doar un anume gest ce se petrece



Ce credeți că s-a spus demn de a fi reținut despre dvs?

tocmai cînd tăcerea e chiar încremenire, înseamnă mai mult decît toată tehnica forfetei și recompunerii vieții «ca-n viață». Pentru că putem să nu adormim uneori din pricina acestor gesturi și priviri care ne fixează, ne percută, le luăm cu noi și rămînem cu ceașca de ceai întimplător în aer; descoperim și redescoperim atunci ceva cu adevărat important pentru ființa noastră. Cred doar în cinema-ul supus ideilor fundamentale, cinema-ul a-celor roluri ce străbat opacitatea și ermetismul de care ne înconjurăm pentru apărarea lumii acesteia fragile și tremurătoare, pentru apărarea ei cu orice preț, ea fiind neprețuită... Cred în **transparență**. Și mai cred că talentul și inteligența nu ajung, e nevoie de cultură, căci mai ales lipsa culturii e atît de vizibilă și dăunătoare în cadrele și fi-mele acestui deceniu.

Elena ALBU

Ceea ce nu se vede de obicei...

Ce s-a spus? Părerii și opinii ale cronicarilor profesioniști. Ce nu s-a spus? Ceea ce nu se vede de obicei: munca dură și îndelungată de pregătire pe platou pentru a reda pe ecran chiar o frîntură de secundă de viață. Îmi vin în minte spusele lui Ionel Teodoreanu: «Cine nu cunoaște truda și munca adunate în-

tr-un bulgăre de sare, să stea la o parte». Despre creația artistică, interviul Vornicu-Albulescu urmărit pe ecranul din casă mi s-a părut concludent, adevărat, emoționant.

Formularea care m-a prins cel mai bine? Orice formulare cînd a fost imparțială, deși foarte rară. Cite un cronicar mai scrie fără obiectivitatea pe care i-o impune profesiunea. Mai sînt unii care povestesc rolul în loc să analizeze ce-a făcut actorul din rol. Acuzația cea mai nedreaptă? «A fost odată» dar nu ca-n poveste, o acuzație, «o părere prea subiectivă» și mă scuz că nu mi-am încărcat memoria cu ea.

Violeta ANDREI

În general, n-am de ce să mă plîng...



Ce nu s-a spus? În cronica din România liberă, la **Facerea lumii** am fost omisă. Nu eram personajul principal, dar jucam două personaje complet diferite (m-a șocat pentru că, ulterior, am luat și pentru aceste roluri premiul ACIN).

M-a durut că în cronicile de la **Bietul Ioanide** s-a vorbit foarte mult despre mine, dar nu s-a atins esențialul: adică, s-a trecut foarte ușor peste scena finală a morții, una din scenele cele mai grele din cariera mea, care era și de compoziție și o scenă foarte dramatică. Îmi pare rău, pentru că nu te întîlnești des cu asemenea momente. Ori s-au tocit sensibilitățile cronicarilor, ori este rea voință, nepăsare. Uneori s-au scris și opt-zece fraze dar au fost alături de esență. În schimb, s-a vorbit foarte mult despre mine în filme în care făceam foarte puțin. M-a și mirat că mi s-a dat atenție. Nu poți să ceri de la cronicari să fi fost actori, dar îți pare rău că nu înțeleg ceea ce ai vrut să faci și ceea ce actorii, colegii înțeleg. Poate că unii dintre ei au vrut să fie actori dar n-au reușit. Și atunci s-au înăcrît. Știu eu cîțiva.

Eu sînt dintre aceia care li controlez pe cronicarii de film; după ce citesc o cronică, mă duc să văd filmul, să văd cîtă sinceritate și probitate a avut respectivul. Și nu rareori mi s-a întîmplat să citesc aprecieri pe dos.

M-a copleșit aprecierea lui Călin Căliman referitoare la rolul meu din **Bietul Ioanide**: «o pagină antologică...».

În general nu am de ce să mă plîng, dar pentru că m-ați întreb...

Marga BARBU

Arta de a folosi talentul

Este prima dată cînd nu pot să răspund la o întrebare care îmi este

La început am fost caracterizată ca actriță temperamentală, «mar-chiză a haiducilor» (Călin Căliman), deși eu îmi făcusem intrarea în film cu **Procesul alb**. Dar cele șase filme cu haiduci au reținut mai mult atenția criticilor. Mi-a părut bine că s-au remarcat cele două personaje din **Facerea lumii** și, deci, trece-rea mea într-un alt registru de interpretare.

Sigur că unii critici au fost mai sensibili, alții mai puțin. Cîteodată citești «Marga Barbu în cel mai bun rol al ei»... Și asta de patru, cinci ori. Asta nu spune nimic, decît poate despre comoditatea criticu-lui în judecarea unui rol; pur și simplu vrea să scape mai ușor. Nu întotdeauna, dar în general, actorii sînt expediați în cronici.

